

Universidade Federal de Santa Catarina

Centro de Comunicação e Expressão
Curso de Pós-Graduação em Literatura

Université Denis Diderot – Paris VII

Ecole Doctorale Langue, Littérature, Image, civilisations et sciences humaines
UFR LAC – Lettres, Arts, Cinéma

**Teatralidade e Gestualidade em Clarice Lispector e
Maurice Blanchot**

TESE DE DOUTORADO EM CO-TUTELA

Orientadores:

Prof. Dr. Sérgio Medeiros (UFSC) / Prof. Dr. Christophe Bident (Paris 7)

Rogério de Souza Confortin

Florianópolis 2009

Teatralidade e Gestualidade em Clarice Lispector e Maurice Blanchot

Rogério de Souza Confortin

Agradeço aos meus orientadores Prof. Dr. Sérgio Medeiros (UFSC) e Prof. Dr. Christophe Bident (Paris VII) pelo apoio ao projeto, leitura e orientação.

Agradeço o apoio institucional do programa Colégio Doutoral Franco Brasileiro levado pela CAPES que me concedeu a bolsa para a realização deste Doutorado em Cotutela.

Agradeço ao Programa de Pós-graduação em Literatura da UFSC pelo pleno apoio institucional e pela bolsa na fase final do doutorado.

Agradeço a imprescindível leitura de Liliana Reales, mulher, amiga e companheira.

Agradeço a leitura atenta e as pontuações críticas dos Profs. Drs. Wladimir Garcia e Jair da Fonseca da UFSC.

Agradeço a minha família.

Agradeço a todos os amigos que em seus gestos possibilitaram os encontros necessários ao término desta etapa de experiência e de *prova-ção* intelectual.

SUMÁRIO

RESUMO/ RÉSUMÉ	7
ADVERTÊNCIA	10
INTRODUÇÃO	14
PROLEGÔMENOS	44
Sobre uma noção de experiência em geral para uma aproximação à noção de experiência ficcional literária limite no sentido de uma soberania equívoca da literatura.	45
Sobre o conceito de experiência de escritura (literária).	62
PARTE I	
Nota sobre a noção de experiência limite compreendida enquanto <i>épreuve</i> (prova-ção).	83
Apontamento sobre uma direção teórico crítica.	87
CAPÍTULO I	
Sobre a noção de <i>experiência</i> em Nietzsche.	95
Da relação entre uma experiência no sentido fenomenológico e <i>épreuve</i> crítica no sentido de um pensamento da diferença.	145
CAPÍTULO II	
Da crítica clínica de Gilles Deleuze como acesso a uma economia das forças estéticas presentes em um <i>corpus</i> literário.	150
Deleuze com Nietzsche e Spinoza.	152

Deleuze com Nietzsche. Da relação das forças equacionadas enquanto crítica.	157
Sobre o eterno retorno como conceito articulador de uma noção ampla de <i>corpo</i> e <i>corpus</i> ficcionais.	168
Da possibilidade de se descrever uma teatralidade narrativa, no sentido de uma cartografia das afecções nas ficções de Clarice Lispector e Maurice Blanchot.	181
Uma experiência crítica (épreuve?) em Roland Barthes. Algumas considerações teóricas da noção de teatralidade maquínica na ficção de Clarice Lispector e Maurice Blanchot	191
Da lógica do sentido à lógica da sensação.	194
PARTE II	201
Nota sobre uma compreensão do sentido de <i>corpo</i> e <i>corpus</i> a partir de <i>Corpus</i> de Jean-Luc Nancy.	202
Transcrição do Prefácio à edição em espanhol de <i>58 indicios sobre el cuerpo, Extensión del Alma</i>.	212
Comentário.	213
Voz narrativa e voz narradora em <i>L'entretien infini</i> de Maurice Blanchot.	219
Imagem, Alegoria e Teatralidade.	231
De uma interpretação do sentido da imagem a partir de uma tipologia das forças no intuito de uma aproximação ao conceito de uma teatralidade maquínica da literatura.	242
Teatralidade como estratégia para uma compreensão da literatura enquanto gestualidade própria de uma promessa poética do mundo.	247
Bataille e Blanchot e o jogo paradoxal da escritura literária.	251

O pensamento do fora de Blanchot segundo Foucault.	258
A lei como figura paradoxal numa economia do interdito e da transgressão.	260
Onde está a teatralidade nas narrativas de Clarice Lispector e Maurice Blanchot?	264
O paradoxo e a mimese. Tentativa de acesso à noção de teatralidade na literatura a partir da compreensão de uma tensão própria ao jogo de encenação do ator.	271
Da teatralidade teatral à teatralidade literária. O espaço paradoxal da escritura enquanto palco virtual dos afectos.	277
Da teatralidade maquínica no discurso filosófico.	281
Sobre uma possibilidade de definição da experiência limite na literatura como experiência do “indizível”.	285
CAPÍTULO I	289
<i>Épreuve crítica: Teatralidade e Gestualidade em Thomas L’obscur e A paixão segundo G.H.</i>	289
Uma cartografia dos gestos.	290
<i>Épreuve</i> ou imagem de uma dramatização teatral dos personagens.	299
A teatralidade literária pode desdobrar uma imagem do “Eu-eu” como ser-para-fora-de-si?	308
Roland Barthes, precursor de uma leitura sobre uma teatralidade maquínica na escritura ensaística de Georges Bataille.	323
A teatralidade de uma poética do neutro.	338
Duas cenas, múltiplas séries e o <i>(in)expressivo</i> ou <i>(in)operante</i> pulsional de uma experiência limite pressentida como teatralidade maquínica da literatura.	342
THOMAS	354

O QUARTO (a cena do luto).	360
G.H.	364
O QUARTO (a cena da ausência do outro como ausência de si).	366
A cena literária como espaço de prova-ção do “aberto”.	376
As três “figuras” na parede do quarto da empregada de G.H.	377
A moral do “joujou”.	384
Considerações fragmentárias e incompletas.	389
Movimento de síntese fragmentária de uma longa jornada de exploração conceitual e <i>épreuve</i> crítica (resumo).	390
ANEXOS	417
<i>Thomas l’Obscur</i>: tradução da segunda versão de 1950.	418
BIBLIOGRAFIA	471

Resumo

A tese lança um olhar teórico e crítico sobre duas preocupações conceituais fulcrais desta pesquisa em teoria literária. O eixo teórico explora um território epistemológico que circunda o gesto teórico e crítico de Maurice Blanchot, o qual exerce uma potência de leitura ímpar na teoria literária contemporânea, principalmente francesa, e busca suas filiações mais próximas. O eixo crítico, finalmente, opera conceitualmente, através dos termos de *épreuve* crítica (*prova-ção*) e *teatralidade maquínica da literatura*, uma experiência de leitura em chave pós-estruturalista de *A paixão segundo G.H.* de Clarice Lispector e *Thomas l'Obscur* de Maurice Blanchot, textos que encenam em suas vozes narrativas uma literatura pensante.

Tanto o eixo teórico quanto o eixo crítico se dão numa espécie de entrelaçamento que procura promover uma situação de leitura que vinculamos com a imagem de um gesto teatral que metaforiza de forma “maquínica” (relação da escritura literária como a própria experiência do desejo de subjetivização) a experiência da escritura literária como a *épreuve* de uma situação estética para além de um trabalho estruturalmente semiótico.

Corpo escrevente e *Corpus* ficcional operam, no limiar da imagem de sua intersecção, o desejo da crítica de se imiscuir ao processo paradoxal, volátil e trans-subjetivo em que uma voz narrativa soberana e muitas vezes fragmentária promove e alude a movimentos que sinalizam tanto uma gestualidade da escritura quanto uma teatralidade de efeitos corpóreos que se dão a partir das cenas e da complexidade poética, agônica e filosófica que (se) encena a partir dos relatos ficcionais supracitados.

Résumé

La thèse lance un regard théorique et critique sur deux préoccupations conceptuelles-clés de cette recherche en théorie littéraire. L'axe théorique explore un territoire épistémologique qui encercle le geste théorique et critique de Maurice Blanchot et celui-ci exerce une puissance de lecture sans égale dans la théorie littéraire contemporaine, surtout la française, et cherche ses affiliations les plus proches. L'axe critique, finalement, opère conceptuellement, à travers les termes : *épreuve* critique, *théâtralité machinique de la littérature* ; une expérience de lecture dans le ton post-structuraliste de *La passion selon G.H.* de Clarice Lispector et *Thomas l'obscur* de Maurice Blanchot, des textes qui mettent-en-scène, dans leurs voix narratives, une littérature pensante.

Aussi bien l'axe théorique que l'axe critique se font dans une espèce d'entrelacement qui cherche à promouvoir une situation de lecture avec l'image d'un geste théâtral qui métaphorise, de façon « machinique » (rapports de l'écriture littéraire avec la propre expérience du désir de subjectivation), l'expérience de l'écriture littéraire comme l' *épreuve* d'une situation esthétique au-delà d'un travail structurellement sémiotique.

Corps écrivain et *Corpus* fictionnel opèrent, au seuil de l'image de leur intersection, le désir de la critique de s'immiscer dans le processus paradoxal, volatil et transsubjectif où une voix narrative souveraine et, souvent, fragmentaire, favorise et fait allusion à des mouvements qui signalisent, aussi bien une gestualité de l'écriture, qu'une théâtralité d'effets corporels, qui viennent des scènes et de la complexité poétique, agonique et philosophique qui (se) met-en-scène à partir des récits fictionnels mentionnés ci-dessus.

Je ne cherche pas à trouver quoi que ce soit, mais :
1° à m'évader de l'être ;
2° à continuer ma marche hors lui ;
3° marche qui ne vise pas de but à l'infini
mais creuse le fini.
indefinement.

(A. Artaud. Suppôts et suplications.)

Le Geste Longtemps j'aurai donné le nom de geste à l'expansion d'une formule dont la structure devait conférer d'emblée sa stature à mon projet et plier à son rythme tout ce qui viendrait se surimposer à elle, en sorte que son avenir fût contenu en germe dans son élan initial, quand bien même je n'aurais pas encore été prêt à l'articuler. Hachée, brisée, discontinue, interrompue peut-être, l'unité du geste est néanmoins assurée par ce qui le relance, par ce qui ressoude et réajointe les moments de négations ou de rectification par lesquels il ne cesse de repasser, faisant ainsi l'expérience de son propre temps. Tout ce qui vient du travail en nous qu'accomplit le temps, et où nous nous accomplissons à notre insu jusqu'à ce qu'un hasard nous mette en position d'en prendre la mesure (et, ainsi, de nous reprendre), ne se libère jamais totalement de sa tutelle. Que le temps passe et que certaines choses ne cessent de revenir, qui ne passent pas, c'est là ce qui pour nous reste toujours nouveau, scandaleusement nouveau.

[Bernard Vouilloux. *Le Geste suivi de Le Geste Ressansant*. 2001, dos du livre.

Il ya quelque chose qui est pour ainsi dire la mauvaise conscience de la bonne conscience rationaliste et le scrupule ultime des esprits forts ; quelque chose que proteste et « murmure » en nous contre le succès des entreprises réductionnistes. (...) Il ya quelque chose d'inévident et d'indémontrable à quoi tient le côté inexhaustible, atmosphérique des totalités spirituelles, quelque chose dont l'invisible présence nous comble, dont l'absence inexplicable nous laisse curieusement inquiets, quelque chose qui n'existe pas et qui est pourtant la chose la plus importante entre toutes les choses importantes, la seule qui vaille la peine d'être dite et la seule justement qu'on ne puisse dire ! Comment expliquer l'ironie passablement dérisoire de ce paradoxe : que le plus important, en toutes choses, soit précisément ce qui n'existe pas ou dont l'existence, à tout le moins, est la plus douteuse, amphibolique et controversable ? [Vladimir Jankélévitch. *Le Je-ne-sais-quoi et le presque-rien – I. La manière et l'occasion*. 1980, p.11]

Si nous pouvions, par une réduction ou une dissidence préliminaire, séparer mort et mourir, parole et écriture, nous obtiendrions, fût-ce à grands frais et à grand-peine, une sorte de calme théorique, de bonheur théorique, ce calme et ce bonheur que nous accordons, au fond de leur tombe heureuse, aux grands morts – les morts sont toujours momentanément grands – qui sont aussi et comme par excellence, les figures marquantes ou les supports de la théorie. L'enchevêtrement, ce réseau mal ordonné, der la parole et de l'écriture, ne peut être tranché qu'à condition d'être chaque fois restauré et même rendu plus difficile à démêler par la pratique (impraticable, souveraine, aveugle, pitoyable dans tous le cas) de l'écriture qui ne sais qu'après coup, ne le sachant jamais que d'un savoir d'emprunt, que le nœud par elle fut tranché, alors qu'il n'était pas encore noué, et que c'est cette violence décisive de la pratique qui seule en fit un nœud gordien. C'est donc cette violence tranchante, préliminaire, de l'écriture, qui assure, effet fortement ironique, l'unité écriture-parole en permettant de la lire en ces deux termes (comme un livre ouvert, avec sur une page un texte dit de traduction et sur l'autre page le même texte dit original, sans qu'on puisse jamais décider de quel côté l'un de quel côté l'autre ni même qu'il s'agit d'un texte en deux versions, tant identité et différence se recouvrent), dualité qu'elle défait et refait chaque fois en donnant lieu à une parole plus rusée.

La parole est rusée, à la mesure de sa faiblesse, de son aptitude à s'effacer, d'autant plus elle-même qu'elle s'embarrasse, retenue jusqu'au balbutiement (personne ne la chercherai auprès des spécialistes de la parole ; il lui est plus « naturel » qu'à l'écriture de n'avoir pas rapport au beau, au bien : « c'est un beau parleur » ; reste que « celui qui écrit bien » n'est que l'héritier de « celui qui parle bien » ; les jugements de valeur sont venues à l'écriture dans la mesure où, substitut de la parole, l'écriture l'achevait et l'accomplissait). Par là, dira-t-on, encore vivante et même défaillante afin d'être au plus près de la vie qui ne brille jamais mieux comme essence de la vie qu'au moment où elle se perd. Mais la parole moribonde (parole, non pas mourante, mais du mourir même) a peut-être toujours déjà passé la limite que la vie ne passe pas : passant à son insu par le chemin qu'a frayé l'écriture en le marquant comme infrayable. (M. BLANCHOT. *Le pas au-delà*. Paris, Gallimard, 1973, p. 127-8)

AUTOR. - Estou apaixonado por um personagem que inventei: Ângela Pralini. Ei-la falando:

ÂNGELA. - Ah como eu gostaria de uma vida lânguida. Eu sou uma das intérpretes de Deus.

AUTOR. - Quando Ângela pensa em Deus, será que ela se refere a Deus ou a mim?

ÂNGELA. - Quem faz minha vida? Sinto que alguém manda em mim e me destina. Como se alguém me criasse. Mas também sou livre e não obedeço ordens. [...]

AUTOR. - Participo da inquietação tremulante de Ângela mas não a imito.

ÂNGELA. - Sou fraca, dúbia, há uma charlatã dentro de mim embora eu fale a verdade. [...]

AUTOR. - Eu ainda não me atingi. Os frangalhos de Ângela a fazem atingir-se? Minha ausência de mim é dolorosa. Não há um ato em que eu me lance todo. E a grandiosidade da vida é lançar-se - lançar-se até mesmo na morte. [...]

ÂNGELA. - Está amanhecendo: ouço os galos. Eu estou amanhecendo.

- O resto é a implícita tragédia do homem - a minha e a sua? O único jeito é solidarizar-se? Mas “solidariedade” contém eu sei a palavra “só”.

[Quando o olhar dele vai se distanciando de Ângela e ela fica pequena e desaparece, então o AUTOR diz:]

- Quanto a mim também me distancio de mim. Se a voz de Deus se manifesta no silêncio, eu também me calo silencioso. Adeus.

Recuo meu olhar minha câmera e Ângela vai ficando pequena, pequena, menor - até que a perco de vista.

E agora sou obrigado a me interromper porque Ângela interrompeu a vida indo para a terra. Mas não a terra em que se é enterrado e sim a terra em que se revive. Com a chuva abundante nas florestas e o sussurro das ventanias.

Quanto a mim estou. Sim.

“Eu... eu... não. Não posso acabar.”

Eu acho que...

(LISPECTOR, Clarice. *Um sopro de vida (Pulsações)*. 1978/1999, pp. 126-128 e 157-159)

ADVERTÊNCIA

Seria necessário tentar esclarecer certas questões ou situações sobre a configuração que este trabalho de tese assumiu, mais do que como uma simples estratégia de escritura, como gesto e teatralidade crítica, num movimento em sintonia com o que aqui se pretende demonstrar por uma via em que os procedimentos argumentativos cederam espaço à dramaticidade do gesto crítico e à esquivia do fechamento, da violência da conclusão e do ilusório de todo acabamento.

Os termos teatralidade e gestualidade devem ser compreendidos a partir do próprio movimento especulativo do texto, que procura amalgamar, como se entenderá a seguir, uma espécie de operatória ou de suplementariedade entre o texto “principal” e o texto das notas. No conjunto ou na conjuntura do movimento entre os textos de cima e de baixo, procurou-se estabelecer entradas e saídas das diversas discussões que se estabelecem no intuito de se chegar à atmosfera das noções de teatralidade maquínica da literatura e da gestualidade que aí se procura entender tanto como gesto literário que forja o trabalho da obra literária quanto, constitutivamente e em dupla via, se estabelece numa copresença a necessidade de um gesto crítico que, de algum modo, possa “acompanhar” a singularidade do pensamento que se desbrava na potência da poética das escrituras de Maurice Blanchot e de Clarice Lispector.

O conceito de teatralidade não está relacionado com sua acepção corrente vinculada a uma semiologia ou semiótica do teatro *tout court*. A noção de teatralidade maquínica adquire sua força do próprio movimento tateante e perscrutativo entre o texto “de cima” e o “texto de baixo” e ainda com outra potência, a partir do refluxo que essas longitudes e essas latitudes da leitura formam no translado ou na possível interrupção que oferece cada nota.

Daí pensarmos na necessidade premente dessas saídas e reentradas no texto, como saídas e reentradas numa obra literária. Teatralidade maquínica da própria leitura que estabelece essa visão de um espectador diante de um movimento da obra que, mesmo tratado em cada uma de suas partes, carrega na forma subversiva de seu próprio estilo ou nas transformações de gênero que vive em sua trajetória, a produção de uma teatrológica ou dramática de sua própria escritura. Teatralidade e gestualidade da escritura, afinal, e não do teatro, apesar da linha de continuidade que coexiste na própria história ampla de uma

narratividade generalizada que se estabelece como força ou potência mimética constitutiva e que se trataria justamente de perceber na infinita complexidade de seu desdobramento.

A teatralidade e a gestualidade que aqui procuramos fazer funcionar é a imagem teórica necessária para se pensar a dinâmica própria da crítica contemporânea afinada com os autores que aqui se lêem. Essa imagem corresponde, em poucas palavras, a um determinado discurso teórico e crítico que possa fazer reverberar o movimento multifacetado no interior da própria filosofia e onde se coloca a necessidade tanto de uma passagem pela analítica fenomenológica quanto talvez de seu ultrapassamento. Isso levaria a se pensar o pensamento como algo para além da própria filosofia, percebendo um movimento não somente especulativo que se impõe como necessidade performativa, atravessando um determinado estatuto reflexivo transcendental para uma performática da imanência do corpo bio-político e do corpus da escritura em geral como potência anacrônica e trans-histórica.

Queremos ressaltar a importância estratégica e tática das notas em relação à pesquisa como um “todo” fragmentário no sentido que dá Blanchot à própria idéia de escritura como máquina de pensamento. As notas neste trabalho poderiam se chamar “pontes especulativas”. De fato, poder-se-á perceber que as notas não têm um caráter eminentemente excedente e uma função apenas “acessória”. As notas são, de algum modo, verdadeiros movimentos de concatenação das idéias expostas no corpo do texto. Portanto, gostaríamos de fazer jogar um sentido rearranjador e dinâmico a respeito do texto que se configura “em baixo” do texto “maior”.

As notas aqui funcionam como um texto infiltrado e relativamente diluído, não fosse sua marca diagramática, buscando pouco a pouco estabelecer-se como texto também soberano. Porém, o tipo de soberania que ele almeja não se detém na forma da coesão retórica ou semântica identificada e de direito presente no texto “superior”. Diríamos, de bom grado com Deleuze, que o texto presente nas notas constitui-se talvez como uma potência de *minoração* no conjunto da pesquisa, ficando claro que fazemos uso livre dessa noção deleuzeana que opera, na verdade, numa complexidade de diferenciações lingüísticas e retóricas, semânticas e estilísticas muito próprias, como é o caso na descrição semiológica ou sinalética da literatura de Kafka. Reteríamos que o desejo do texto menor nesta pesquisa

é o de uma complementarização excrescente, pois se desenvolve como uma espécie de sistema dobrado dentro e fora do texto instituído como especulante.

Poderíamos dizer ainda sobre o caráter especulante do texto “primeiro”, que ele se especula ou se reflete no texto “segundo”, como uma superfície espelhada que duplicaria sua imagem acima e abaixo do objeto de reflexão. Em se tratando de escritura, teríamos que ter em mente que o sentido desse objeto torna-se desde sempre o próprio objeto ou fenômeno que se pretende especular.

A metáfora, aqui, talvez tenha sido imprópria no sentido de que no caso da escritura crítica que se emprende neste trabalho de tese, o sentido do trabalho permanece numa dinâmica metonímica, como diria Blanchot, reenviando o significante a uma incessância inesgotável de referencialização não se travestindo simplesmente num transporte do significante com vias a uma alternância retórica ou léxica. A crítica deve, portanto, impulsionar incessantemente o significante de seu referente, ou seja, o objeto dinâmico de sua crítica dado a partir da forma e expressões literárias, a um limite especulativo que o force a não ser domado, forçando-se a si mesma a compreender um movimento ético e estético a um só tempo. Estético, pois deverá se revestir de uma força de atração em relação ao objeto literário que procura ler e ético, pois deve, nesse embate, promover-se enquanto força de circunscrição centrífuga, dinamizando seu poder especulativo como potência desdobrada do regime de forças inerente à transgressividade da própria escritura literária.

As notas então, desenvolvem-se numa relação ambígua com o texto “primeiro”. Pois elas não existem jamais independentemente ao regime “superior” de escritura e, no entanto, desdobram-se com relativa autonomia, chegando a constituir um regime de forças interno e concatenado, constituinte de seu próprio arranjo estrutural, simulando-se desde então, como texto disseminado no interior da temática geral da tese.

Essa intrusão especulativa, tornada imperceptível como diferença em seu sentido hierárquico, opera também como regime de comentário, passando a potencializar metonimicamente o corpo do texto ao reenviar e dobrar sobre o próprio texto um outro programa de inferências e sobredeterminações. Finalmente, um regime especulativo e crítico “primeiro” se desdobra e redobra no regime especulativo “segundo”, produzindo essa espécie de reflexão disseminante operada na emergência de um “terceiro” e multiplicador regime especulativo, dado no porvir contingente de sua leitura.

Não, ouça! ouça! não existia o começo da morte dentro de si! E como atravessasse o próprio corpo violentamente, em busca, sentiu levantar-se de seu interior uma aragem de saúde, todo ele abrindo-se para respirar...

Não podia pois morrer, pensou então lentamente. Aos poucos o pensamento frágil tomou uma longa inspiração, cresceu, tornou-se compacto e inteiriço como um bloco que se ajustasse dentro de seus contornos. Não havia espaço para outra presença, para a dúvida. O coração batendo com força, ouviu-se atenta. (...) Pois seu corpo nunca precisara de ninguém, era livre. Pois se ela andava pelas ruas. Bebia água, abolira Deus, o mundo, tudo. Não morreria. Tão fácil. Estendeu as mãos sem saber o que fazer delas depois que sabia. Talvez alisar-se, beijar-se, cheia de curiosidade e de gratidão reconhecer-se. Já sem se prender a raciocínios, pareceu-lhe tão ilógico morrer, que se deteve agora estupefata, cheia de terror. Eterna? Violenta ... (...)

(...)

Um pássaro lá fora voou obliquamente!

Atravessou o ar puro e desapareceu na densidade de uma árvore.

O silêncio ficou palpitando atrás dele em pequenos sussurros. Há quanto tempo estivera observando-o, sem sentir.

Ah, então ela morreria.

Sim, que morreria. Simples como o pássaro voara. Inclinou a cabeça para um lado, suavemente como uma louca mansa: mas é fácil, tão fácil... nem é inteligente... é a morte que virá, que virá... [Clarice Lispector. *Perto do Coração Selvagem*. p.146-7]

Mais l'horreur est qu'en lui s'ouvre la conscience qu'aucun sentiment n'est possible, comme du reste nulle pensée et nulle conscience. Et l'horreur pire est qu'en l'appréhendant, loin de le dissiper comme un fantôme qu'on touche, je l'accrois au-delà de toute mesure. Je l'éprouve comme ne l'éprouvant pas et comme n'éprouvant rien, n'étant rien, et cette absurdité est sa monstrueuse substance. Quelque chose de totalement absurde me sert de raison. Je me sens mort – non ; je me sens, vivant, infiniment plus mort que mort. Je découvre mon être dans l'abîme vertigineux où il n'est pas, absence où il se loge ainsi qu'un dieu. Je ne suis pas et je dure ; (...)

[Maurice Blanchot. *Thomas l'Obscur*. Nouvelle Version. Pp 122-3.]

INTRODUÇÃO

Como se explicará nas páginas que se seguem, o objetivo principal deste trabalho de tese é o de pensar a questão da *experiência* de escritura literária de um modo em que se possa traçar uma cartografia conceptual no que tange à singularidade literária dos textos dos autores citados focando a análise na especificidade de dois textos, a saber, *A Paixão segundo G.H* de Clarice Lispector e *Thomas L'obscur* de Maurice Blanchot. Essa especificidade não deverá impedir, no entanto, que a crítica se desdobre na intertextualidade com outros textos e na crítica comparada que se pretende realizar a partir desse encontro.

Em seguida - e diria que aí se configura o desafio maior do trabalho comparado entre Clarice Lispector e Maurice Blanchot - nos lançamos a uma certa aventura crítica mediada pelas diferenças possíveis de serem traçadas entre algumas linhas de força que essas literaturas criam em termos conceituais e estéticos.

Em poucas palavras, diria que a “aventura” crítica que nos propomos na segunda parte do trabalho de tese, está diagramada na forma de uma linha de força principal que virá a se desdobrar em alguns outros segmentos derivados ou disseminados, digamos assim, no processo da própria experiência de crítica e que nomearemos de movimento de teatralidade maquínica em *A paixão segundo G.H* e *Thomas L'obscur*.

Nesse sentido, a noção de teatralidade funcionando como modo performativo e operativo da imagem e da cena no texto literário de Blanchot e de Lispector encontra seu ponto de partida teórico no ensaio de Christophe Bident sobre a questão da teatralidade em Roland Barthes. Esse ensaio nos permitiu realizar uma série de indagações, leituras e reflexões teóricas para a exploração dos saberes envolvidos, até por vezes de modo heterogêneo, porém pertinente, no tema da nossa tese em vários pensadores contemporâneos.

Contudo, essa noção que chamamos de teatralidade maquínica surgiu da intuição de que a escritura literária em Blanchot e em Clarice opera uma relação específica da linguagem e da escritura em particular com temas filosóficos que situaríamos aqui como estético-ontológicos. De qualquer modo, essa intuição de um movimento de “teatralidade”

na literatura dos autores citados procurou operar a partir da crítica que se estabelece no texto de Bident como o movimento singular que percebe uma indeterminação constitutiva na economia do sentido estético. O detalhe “minimalista” que Bident observa em Barthes e que se elabora como uma tensão entre significante e significado em direção a uma teoria “signalética” do sentido estético é da mesma ordem, mas operaria, de certo modo, como uma espécie de semiologia fenomenológica, enquanto que em Blanchot leríamos uma preocupação pós-fenomenológica a partir de traços teóricos que implicariam numa verdadeira *sur-époque* do sentido do literário e finalmente nos levariam a observar em Clarice certa tematização ontológica e existencial de cunho heideggeriano, mas que se aproximaria de algum modo do gesto crítico de Maurice Blanchot. Seria necessário pensar como demarcar uma pesquisa sobre a relação do corpo como autêntico espaço de criação, instituição e desenvolvimento de um corpus literário no sentido da produção de uma textualidade específica do movimento literário de um autor.

Exatamente, onde poderíamos inferir que a teatralidade de uma escritura se organiza em uma série de escolhas ou de modos próprios a um autor? Trataria-se de uma economia estilística, como procuramos pensar na parte teórica da tese? Nesse sentido, se procurou pensar algumas linhas de força possivelmente identificáveis numa intenção, como dissemos, filosófica ou estético-ontológica, talvez antes, “crítico-dramática”? Como esses dois modos ou estilos ficcionais elaborariam certos ritmos próprios de descrição das cenas, de questionamento do sentido, de produção dramática das imagens em sua relação de desvio do propriamente filosófico? Onde estaria a especificidade ou singularidade do gesto literário como regime de pensamento? Diríamos que percebemos esse movimento gestual ou essa construção de um espaço literário a partir de uma dramaticidade suspensiva, inercialmente ambígua, vagarosa ou veloz, inconclusiva, em uma palavra, paradoxal¹.

A respeito da noção plástica, dramática ou teatral de gesto, perguntamo-nos até que ponto esse “paradigma” ou talvez “alegoria” conceitual do gesto não carrega em sua constituição, ou antes, em sua instituição, toda uma “ambiência” epistêmica específica que se situaria na confluência, ao menos das teorias críticas francesas, entre um pensamento (*perdão pelos neologismos forçados*) *semio-neo-fenomenológico* de Barthes, *déconstructeur-economimétique* derridiano e *imanent-energetique* de Deleuze? Que

¹ Cf. BIDENT, C. *Le geste théâtral de Roland Barthes*. Texto inédito.

potência de imagem conceitual pode fazer operar ou “maquinar” conceitos como o de corpo, de gesto e de teatralidade? Qual uma imagem pré-predicativa ou uma imagem situacional de uma economia sinalética, o gesto teatral como conceito, não faria o papel de aglutinador do movimento gestual crítico, literário e filosófico *à la fois* de Barthes, Derrida e Deleuze? E ainda, Nancy não seria de algum modo um encenador de uma certa teatralidade que dramatizaria esse vórtice epistemológico francês?

A partir desses diagramas, que lugar ambíguo ou disseminante teria Blanchot nessa economia “tripartite”? Que tipo de economia ou de traço se “borra” ou se “arrasta” nessa sinalética do gesto (pois, justamente, o gesto parece informar sobre uma produção/destruição de sentido que depende e não depende, ao mesmo tempo, de sua referência). A escritura marca uma “ponta” ou um pólo na economia sinalética do gesto, ou o gesto simplesmente é a forma plenamente paradoxal do sentido como disseminação, como memória volátil desse binômio produtor de resto e de restância que é o significante/significado? Enfim, se existe, qual seria a função “extra” dicotômica do gesto numa economia binomial do signo? O gesto parece elaborar, em sua imagem, a perda irreduzível do sentido nessa espécie de economia plástica dramática, seja o gesto eventualizado na cena, seja o gesto produtor da cena, tendo aí, nessa bifurcação, a necessidade de se traçarem modos diferenciados de descrição dessas economias ou desses regimes textuais ou discursivos em se tratando de literatura. Enfim, daquela perda reteremos que ela é também sempre um resto, uma restância do sentido que se daria como um certo “inapreensível” da imaginação sobre o texto.

Finalmente, como pensar o *gesto* (de escritura, da escritura, de desejo, de angústia), o *corpo* (que escreve, que lê), o *corpus* (filosófico, literário, híbrido) e a *teatralidade* (da cena literária) numa economia crítica comparada, se não como a criação mesma de outra ficção, nesse momento pensada como ficção crítica no sentido de sua carga de escolha e de jogo, ou mesmo de “performance”, que possa unir a partir de seu movimento fragmentário (teatral, dramático, retórico) essas duas literaturas (esses dois textos) que partilham, segundo nosso entendimento, no mínimo, preocupações estéticas e ontológicas comuns.

Christophe Bident lê um gesto teatral a partir de todo um corpus que seria o das obras completas de Roland Barthes. Não seria necessário em nosso caso fazer também esse movimento mais “amplo”, para além dos dois textos que nos propomos trabalhar? Mas não

poderíamos pensar a partir do fragmentário, ou seja, a partir da densidade e da riqueza dos textos abordados, pensar a partir desse fragmentário, a eleição de dois textos que se dispositivariam no movimento específico da crítica que aí emerge? Trata-se de “entrar” na obra de Maurice Blanchot e de Clarice Lispector a partir de *Thomas L’obscur* e *A paixão segundo G.H.* para, a partir daí, produzir, ao modo de uma teatralidade, os saltos entre os palcos ficcionais possíveis ou produzíveis que encontraremos em outros textos desses autores. Como afirmam Deleuze e Guattari em *O que é a filosofia*, *Mil platôs* ou em *Kafka*, se trata de, efetivamente, *entrar* numa obra e percebê-la como máquina de guerra, *captura de forças* ou como *rhizome* enfim, esse tecido multi-dimensionalizado, forjado de afectos, perceptos, conceptos e linhas de força, composto e atravessado por mil capturas de força, que se dão gesto, que se realizam virtualmente num processo de devires, processo de antecipação paradoxal do próprio porvir. Seria preciso estar pelo menos de acordo com as linhas gerais da problemática da reflexão incomparável de *Diferença e Repetição* de Deleuze, para nos situarmos no que apontamos como noção de *teatralidade maquínica* na literatura, da noção de uma experiência limite literária, de uma crítica literária enquanto *épreuve* crítica e do arcabouço teórico que acompanha o uso do termo *(re)apresentação* já a partir do que se estabelece como crítica geral da representação ou como crítica da representação em geral na obra capital do filósofo francês. Nesse sentido, nos remetemos à parte introdutória intitulada “O verdadeiro movimento: o teatro e a representação” onde uma linha crítica geral e de certo modo alegórica é encadeada no sentido de uma crítica à forma especulativa hegeliana posta a prova por Kierkegaard e por Nietzsche. Tratar-se-ia de pensar numa estratégia especulativa de “encenador” que esses dois pensadores teriam levado a cabo enquanto movimento teatral a partir de uma noção de repetição não como a encarava Hegel, como mediação ou movimento lógico abstrato em direção a uma transcendência teleológica pura e absoluta, mas sim como verdadeiro alcance ao espírito por meio de uma passagem da metafísica a uma certa estratégia imanente do movimento. A esse respeito, citamos Deleuze:

Não lhes basta, pois, propor uma nova representação do movimento, a representação já é mediação. Ao contrário, trata-se de produzir, na obra, um movimento capaz de comover o espírito fora de toda representação; trata-se de fazer do próprio movimento uma obra, sem interposição; de substituir representações mediadas por símbolos diretos; de inventar vibrações, rotações, giros, gravitações, danças ou saltos que atinjam diretamente o espírito. [...] Eles inventam na filosofia um incrível equivalente do teatro, fundando, desta maneira, esse teatro do futuro, e, ao mesmo tempo, uma nova filosofia. [...] O teatro é o movimento real e extrai o movimento real de todas as artes que utiliza. Eis o que nos é dito: este movimento, a essência e a interioridade do

movimento, é a repetição, não a oposição, não a mediação. Hegel é denunciado como aquele que propõe um movimento do conceito abstrato em vez do movimento da *Physis* e da *Psique*. Hegel substitui a verdadeira relação do singular e do universal na Idéia pela relação abstrata do particular com o conceito em geral. Permanece pois, no elemento refletido da “representação” na simples generalidade. Representa conceitos em vez de dramatizar Idéias: faz um falso teatro, um falso drama, um falso movimento. [...] Quando ao contrário se diz que o movimento é a repetição e que é este nosso verdadeiro teatro [...] Pensa-se no espaço cênico, no vazio deste espaço, na maneira como ele é preenchido, determinado por signos e máscaras pelos quais o ator desempenha um papel que desempenha outros papéis; pensa-se como a repetição se tece de um ponto notável a outro compreendendo em si as diferenças. [...] o teatro da repetição opõe-se ao teatro da representação, como o movimento opõe-se ao conceito e à representação que o relaciona ao conceito. No teatro da repetição, experimentamos forças puras, traçados dinâmicos no espaço que, sem intermediário, agem sobre o espírito, unindo-o diretamente à natureza e à história; experimentamos uma linguagem que fala antes das palavras, gestos que se elaboram antes dos corpos organizados, mascarar antes das faces, espectros e fantasmas antes das personagens – todo o aparelho da repetição como “potência terrível”.²

Nossa intenção posta na utilização do conceito de *teatralidade maquínica* na literatura parte desse mesmo movimento crítico orientado à percepção de uma dramática possível na construção do *récit* a partir da performance e do trânsito expressivo da voz narrativa em *A paixão segundo G.H* e *Thomas L'obscur*.

Há um texto de Jean-Luc Nancy que “resume” - se isso fosse possível - e congrega ao mesmo tempo algumas das linhas de força “primordiais” que se processam no gesto crítico e ficcional de Maurice Blanchot e que aproximaremos da escritura literária em Clarice. Para poder se compreender melhor, o reproduzimos integralmente:

L'entretien infini, avec ce titre – celui d'un des plus imposants de ses ouvrages - on pourrait tenter d'emblématiser la pensée de Maurice Blanchot. A dire vrai, moins une pensée qu'une posture ou un geste: celui d'une confiance. Avant tout, Blanchot fait confiance à la possibilité de *l'entretien*. Ce qui s'y entretient (avec un autre, avec soi-même, avec la propre poursuite de *l'entretien*), c'est le rapport toujours renouvelé de la parole avec *l'infini* du sens qui fait sa vérité.

L'écriture (la littérature) nomme ce rapport. Elle ne transcrit pas un témoignage, elle n'invente pas une fiction, elle ne délivre pas un message : elle trace le parcours infini du sens en tant qu'il s'absente. Cet absentement n'est pas négatif, il fait la chance et l'enjeu du sens même. "Ecrire" signifie approcher sans relâche la limite de la parole, cette limite que la parole seule désigne et dont la désignation nous illimite (nous, les parlants).

Blanchot a su reconnaître ainsi l'événement de la modernité : l'évaporation des outremondes et avec eux d'une division assurée entre la "littérature" et l'expérience ou la vérité. Il rouvre dans l'écriture la tâche de donner une voix à ce qui de soi reste muet. Donner pareille voix, c'est « *veiller sur le sens absent* ». Vigilance attentive, soucieuse et affectueuse. Elle veut prendre soin de cette réserve d'absence par laquelle se donne la vérité : l'expérience en nous de l'infini hors de nous.

² DELEUZE, Gilles. *Diferença e Repetição*. Trad. Luis Orlandi, Roberto Machado. Rio de Janeiro, Graal, 2006, pp. 28-32.

Cette expérience est possible et nécessaire lorsque se sont refermés les livres sacrés avec leur herméneutique de l'existence. La littérature – ou l'écriture – commence dans la fermeture de ces livres. Mais elle ne forme pas une théologie profane. Elle récusé toute théologie autant que tout athéisme : toute installation d'un Sens. L' « absence » n'est ici qu'un mouvement : un absentement. C'est le constant passage à l'infini de toute parole. « *Le prodigieux absent, absent de moi et de tout, absent aussi pour moi...* » dont parle *Thomas l'obscur* n'est pas un être ni une instance mais le glissement continu de moi hors de moi, par lequel vient, pourtant toujours en attente, le « *sentiment pur de son existence* »
Cette existence n'est pas la vie comme immédiate affection et perpétuation de soi, sans en être la mort. Mais le « mourir » dont Blanchot parle – et qui ne se confond en rien avec la cessation de vivre, qui est au contraire le vivre ou ce « sur-vivre » nommé par Derrida au plus près de Blanchot – forme le mouvement de l'incessante approche de l'absentement comme sens véritable, annulant en lui toute trace de nihilisme.
Tel est le mouvement qui peut en s'écrivant « *donner à rien, sous sa forme de rien, la forme de quelque chose* ».³

De início, nos atemos à afirmação de Nancy sobre um *modus operandi* do pensamento de Blanchot. Questão fundamental, veremos, pois se trata aí do mote que nos guiará até a possibilidade de uma espécie de “performance” crítica (que chamamos de *épreuve*⁴ *critique*) na segunda parte da tese. Esse *modus operandi* blanchotiano seria da

³ Texte d'hommage sur le centenaire de naissance de Maurice Blanchot écrit par Jean Luc-Nancy et accesé sur le site http://www.culture.fr/sections/themes/livres_et_litterature/articles/maurice-blanchot le 22 novembre 2007 le 22/11/2007. Texte publié sous l'autorité scientifique du Haut comité des Célébrations nationales, placé sous la présidence de Jean Leclant, secrétaire perpétuel de l'Académie des inscriptions et belles-lettres. Renseignements auprès de la direction des Archives de France : 01 40 27 62 01.

⁴ Entendemos *épreuve* como a possibilidade de nomear e fazer diferir um conceito complexo de experiência. Gostaríamos de fazer jogar neste momento uma idéia de potência teórica ou de “filiação” teórica que percebemos ocorrer na obra crítica de Blanchot e que tem a ver com uma leitura muito particular da filosofia de Heidegger e de uma certa postura crítica em relação à *phénoménologie*. Bataille faz uma crítica literária muito heterogênea em sua expressividade, do mesmo modo como Blanchot que elabora a partir do “ensaio” uma possibilidade singular do pensamento, extrapolando linhas metodológicas ou escolas de pensamento e operando a partir do fragmento, da intertextualidade e da matéria absolutamente heterogênea dada pelos dados da cultura literária, filosófica e histórica. A experiência, em certo sentido, abriria-se a uma semiologia do texto e da textualidade, no sentido de Barthes, mas é com Bataille e Blanchot, desdobrada particularmente na forma ou a partir do gênero ensaístico, forma expressiva que contando com uma dinamicidade fragmentaria, aforística, no sentido nietzscheano, pode alcançar, de certo modo, essa dimensão que chamamos de *épreuve* crítica e que é da ordem de uma experiência semiológica no sentido da busca de uma descrição afetiva ou *pathologica* do texto literário em geral, aí onde a fenomenologia como método de conhecimento objetivo foi experimentada em seu limite reducionista, assim como Barthes aponta um uso nuançado ou transgredido da fenomenologia em *La Chambre Claire* (Barthes, R. *Oeuvres complètes*, V, p. 804.). Essa *sur-epoché* à que Barthes se refere no fragmento 8 de seu último livro, é talvez filiada ao mesmo uso teórico que faz Blanchot a partir da noção de *Neutro*. Veremos que em Clarice Lispector será necessário pensar sobre a questão da experiência interior ou, por outra variante conceitual, pensar na questão da *experiência-limite* tanto por Bataille como por Blanchot, particularmente e respectivamente, em *L'expérience intérieure* (Bataille, G., 1943 e 1954) e na parte II de *L'entretien infini* (Blanchot, M. 1968, p. 117, intitulado justamente “L'expérience limite”). Tal *épreuve critique* advirá, nesses termos, de uma leitura crítica sobre determinado gesto crítico que utiliza uma expressividade ensaística e certa transgressão - mesmo que num sentido muito específico e paradoxal, de uma certa leitura fenomenológica e que remetemos ao neologismo de “*sur-epoché*” - em relação a um marco filosófico constituído a grosso modo tanto em Bataille quanto em Blanchot, do pensamento ou do gesto crítico nietzscheano, de uma crítica literária heterogênea e erudita, de uma crítica à fenomenologia de Husserl e,

ordem de uma *postura* crítica ou de um *gesto crítico*. Tal gesto seria aquele da confiança no *entre-ter-se* da conversação. Gesto que apresenta *um* trabalho ou *um* movimento metonímico incessante de diferenciação sígnica. Com Deleuze, esse movimento crítico seria da ordem de um processo nomeado “signalética”. Trabalho ou jogo infinito do sentido enquanto relação entre o signo e sua “idéia”⁵. Daquilo que se “versa” em comunhão, em co-presença com o outro. Porém, deveríamos ter em mente que o termo em português de *conversa* como entretenimento banal não teria apenas o sentido gasto da busca de distração superficial.

finalmente, de uma crítica à ontologia hermenêutica de Heidegger, ou talvez, diríamos, de uma radicalização ou de um uso para além da própria *épreuve* crítica de Heidegger.

⁵ Cf. o apêndice “Platão e o simulacro” de Gilles Deleuze em *Lógica do sentido*, onde há toda uma elaboração crítica do que seria o tema nietzschiano da “reversão do platonismo”. Tema complexo, Deleuze, faz uma economia crítica dos conceitos de Idéia, cópia e simulacro, potencializando o conceito de simulacro e aproximando-o do próprio conceito de escritura, quando se refere a J. Derrida no livro *La pharmacie de Platon*. De fato cópia e simulacro em relação à Idéia, engajam uma luta pelo “direito” de tornarem-se sinais mais “fortes” ou “preponderantes” em relação a essa “origem” que imporá uma “unidade” da idéia. Uma “signalética” seria uma economia crítica do jogo de intenções e de estratégias no que concerne ao estabelecimento de uma organização dialética baseada na teoria platônica da Idéia e do “método de divisão” platônico. O simulacro conteria uma potência de diferenciação maquínica, corrompendo o próprio estatuto hierárquico baseado numa estrutura triade de uma essência da *Idéia*, de uma *degradação* em segundo grau da *cópia* e uma outra degradação ou despotencialização em terceiro grau do *simulacro*. Diferentemente, o simulacro na economia crítica de Deleuze, teria a potência própria de uma “expressão” signalética, ou seja, potência de discernimento da própria constituição do sentido enquanto jogo de diferenciação irreduzível, para Derrida trabalho do conceito de *différance*. Uma signalética seria uma “teoria” para além de uma filosofia do Signo como representação funcional entre Significante e Significado, para além de uma transcendência do signo e de sua idéia. Uma signalética, ao desconstruir a estratégia hierárquica de Idéia, cópia e simulacro como hierarquia degradativa, percebe que o grau mais “baixo” ou mais degradado atribuído ao simulacro é justamente o espaço conceitual que reúne o movimento de relatividade absoluta onde não há mais identidade a si, onde a própria idéia de origem essencial da Idéia é trazida ao meio termo imanente ocupado pela idéia de simulacro enquanto signalética do signo em relação ao sentido da idéia enquanto imagem. Enfim, no platonismo, como na dialética em geral (como relação de oposição entre o idêntico e o outro), haveria uma relação monocêntrica e convergente, critério de escolha extra-séries, transcendência de um sentido que organizaria a própria relação hierárquica entre a imanência mais baixa e degradada do simulacro (Arte) e a transcendência mais alta e pura da essência da Idéia (Uno), passando pelo trabalho da cópia como modelo “ideal” (Filosofia) de acesso à origem e à verdade da Idéia. Deleuze, ao pensar sobre uma inversão do Platonismo, remete a sua própria filosofia que percebe uma potência infinita do diferir-se de si próprio do simulacro, potência filosófica excêntrica e divergente, filosofia de séries divergentes, da multiplicidade paradoxal do sentido, porém esse sentido passível de ser experienciado ou pensado por uma signalética das forças de constituição do próprio sentido. Citamos Deleuze, quando comenta a respeito da arte moderna (o Joyce de *Finnegans Wake*) estar elaborando esta relação de potencialização do simulacro: “Tais sistemas, constituídos pela colocação em comunicação de elementos dispares ou de séries heterogêneas, são bastante ordinários em um sentido. São sistemas sinal-signo. O sinal é uma estrutura em que se repartem diferenças de potencial e que assegura a comunicação dos dispares. O signo é o que fulgura entre os dois níveis da orla, entre as duas séries comunicantes. Parece realmente que todos os fenômenos respondem a estas condições na medida em que encontram sua razão em uma dissimetria, em uma diferença, uma desigualdade constitutivas: todos os sistemas físicos são sinais, todas as qualidades são signos”. DELEUZE, Gilles. *Lógica do sentido*. São Paulo, Perspectiva. 2003, p. 266. Não podemos deixar de pensar no trabalho que uma signalética poderia fazer ressoar entre os textos de Clarice Lispector e Maurice Blanchot. Seria a teatralidade maquínica possível como relação de convergência exterior aos textos dada numa crítica comparada?

Contudo, certamente ao lermos os textos de Maurice Blanchot e de pensadores como Michel Foucault, Jacques Derrida, Gilles Deleuze e Jean-Luc Nancy poderemos lembrar que há sim uma relação com uma espécie de *distração* fundamental e que adviria da compreensão aguda dos temas que de algum modo propõem uma desconstrução, ou uma certa “ultra-crítica”, filiada e desdobrada a partir de Heidegger, dos temas da filosofia, da arte e da crítica da linguagem enquanto *crítica geral da representação*.

Essa distração, como base disseminante do sentido a partir do trabalho da linguagem literária, será relacionada por Jean-Luc Nancy como um movimento ou uma experiência singular da escritura em Blanchot e que se dirige a uma operação crítica, a certo gesto ou postura crítica.

[...] celui d'une confiance. Avant tout, Blanchot fait confiance à la possibilité de l'*entretien*. Ce qui s'y entretient (avec un autre, avec soi-même, avec la propre poursuite de l'*entretien*), c'est le rapport toujours renouvelé de la parole avec l'*infini* du sens qui fait sa vérité.

O que se entretém, ou o que se têm (presença de uma *doação* de sentido), o que conversa é a própria *versação* mútua e (co)mutável que para além dos pólos de discursividade textual de uma fenomenalidade lingüística, se elabora como transcendentalidade da linguagem enquanto experiência comum, ou seja o espaço de experiência estética, ou simplesmente o espaço de uma *épreuve* do pensamento dado a partir do questionamento ético fundamental que atravessa a filosofia principalmente no que se refere à problemática da linguagem. O que se passa entre um e outro através da linguagem é necessariamente relacionado a um conceito de infinitude. Do sentido, da maquinária posta em obra pela linguagem.

Para além dos sujeitos do discurso e de uma “objetalidade” operacional desse mesmo discurso, há aí nesse jogo de entretenimento mútuo - seja de alguém com outro, seja de si mesmo para um outro de si mesmo (escritura e fabulação), ou seja, na própria rede de sentidos que se estabelecem na trama do próprio texto, um movimento de abertura e de fechamento da própria potência representativa do sentido (linguagem).

Para além de Heidegger, que muito propriamente pensa o *Dasein* (ser-o-aí)⁶ como limite do sentido numa presença fática, veremos que Blanchot elabora uma verdadeira máquina gestual e crítica que tem como imagem mais potente o “conceito” de neutro e

que, como se verá, opera uma relação conceitual e teórica sobre o próprio limite da morte⁷ como instauração de uma suspensão ontológica do sentido do *ser-para-a-morte* heideggeriano. Diria que esse movimento é o movimento de uma espécie de *sur-époque* fenomenológica.

Se a morte estabelece um limite para o qual o Dasein se factualiza e se historiciza numa presença ôntico-ontológica e como jogo próprio a essa mesma tensão, para Blanchot a tarefa do pensamento se desconstrói a si própria no momento em que se instaura o jogo de impossibilidade sempre possível do advento da morte enquanto *limiar* e não como limite. Pois o limite estabelece ainda um nexó lógico de superação e de transgressão⁸ possível, enquanto que a noção de limiar suspende toda lógica de finalidade e de cumprimento do sentido. O movimento ou o gesto crítico, nesse sentido, a partir da noção de neutro, toma a experiência da literatura como o campo de prova (*épreuve*) onde a própria potência de representatividade do sentido é suspensa em favor do movimento do gesto crítico desconstrutor de um sentido restrito e binomial de significante/significado.

L'écriture (la littérature) nomme ce rapport. Elle ne transcrit pas un témoignage, elle n'invente pas une fiction, elle ne délivre pas un message: elle trace le parcours infini du sens en tant qu'il s'absente. Cet absentement n'est pas négatif, il fait la chance et l'enjeu du sens même. "Ecrire" signifie approcher sans relâche la limite de la parole, cette limite que la parole seule désigne et dont la désignation nous illimite (nous, les parlants).⁹

⁶ Ser-o-aí é a sugestão de Heidegger para Jean Beaufret a respeito da (im)possibilidade de tradução de Dasein. G. Agamben o utiliza também em *A linguagem e a morte*, 2006. P.13

⁷ Veremos, a partir do texto de Christophe Bident sobre o gesto teatral em Roland Barthes, que a questão da morte como limite ou, melhor, como limiar, pode ser pensada como outra via, operada sob outra base crítica, da análise da significação irredutível da morte para Barthes quando este analisa a questão do rosto e da expressividade nos teatros oriental e ocidental: "Sortant du théâtre, au moins du théâtre⁽²⁾, Barthes prend alors le lecteur à témoin. Voici deux photographies, celles du général Nogi et de sa femme, à la veille de leur suicide (un suicide rituel: leur empereur vient de mourir). Peut-être leur visage est-il « impassible », peut-être aussi « bête, paysan, digne ». Aucun sens ne saurait s'imposer à un signe qui ne connaît plus d'autre conjonction qu'à la mort. Le texte se termine sur ces postulats métaphysiques: « la Mort » (Barthes met une majuscule) « est le sens », la Mort n'a pas de sens, la Mort comme sens n'a pas de sens, la Mort est le signifiant transcendantal du sens qui n'a pas de sens, le signifiant ultime, le signifiant sans signifié, le dernier des signifiants. Ainsi, à nouveau, comme pour l'acteur, « le visage congédie tout signifié » et donc toute prédication possible. La vacance de la signification advient « par exemption du sens de la Mort, de la Mort comme sens ». Cf BIDENT, C. *Le geste théâtral de Roland Barthes*. Inedit, p. 23.

⁸ Cf. o texto de Foucault sobre Bataille onde há todo um desenvolvimento crítico sobre a questão do limite e da transgressão do limite enquanto (im)possibilidade. In: FOUCAULT, M. *Dits et écrits*, I. Paris, Gallimard, 2001, p. 261.

⁹ Texte d'hommage sur le centenaire de naissance de Maurice Blanchot écrit par Jean Luc-Nancy et accesé sur le site http://www.culture.fr/sections/themes/livres_et_litterature/articles/maurice-blanchot le 22 novembre 2007 le 22/11/2007.

Parágrafo denso em sua carga semântico filosófica, o que nele Nancy afirma é o fato do próprio movimento da escritura conter uma espécie de potencialidade neutra que é a inscrição do sentido se dar como apresentação ou atribuição de uma sobredeterminação constitutiva e paradoxal entre o significante e o significado em favor de um movimento próprio do sentido, ou seja, a ausência como constituição paradoxal do mesmo. O ato de escritura se *esparrama* para além do instante da própria escrita. Esse se esparramar ou esse se deslizar da escritura se dá justamente como relação *limiar* entre forças discursivas ativas e passivas a um só tempo. A conversa, ou o *entre-ter-se* do discurso recebe e doa sentido em sua própria presença. Diria que esse movimento da escritura não será jamais um movimento que se dá numa presença a si, como nos informaria uma fenomenologia da linguagem, mas sim um movimento para-fora-de-si, visto que a propriedade mais própria desse movimento é o de que a cada investida de seu sentido último, mesmo que hipotético, ele gera na verdade uma aproximação ao ilimitado de sua finalidade, pois a morte enquanto dimensão pensável permanece sempre como uma (im)propriedade por excelência, ou seja, o marco de um limite jamais alcançável pela instância da consciência e do discurso filosófico.

A literatura, nesse sentido, é o próprio campo de prova dessa qualidade sem finalidade mesmo que, aparentemente, seu sentido possa ser a própria morte como limite. A literatura se daria então como movimento do sentido em direção ao limiar de sua própria finalidade que a partir de uma conceitualidade, ou melhor, de uma gestualidade crítica blanchotiana, poderíamos dizer neutra.

Nancy utiliza com muita propriedade o termo “limite” como esse traço que se desloca sempre para além de seu próprio limite. Mas ele insiste que esse limite que é constantemente perseguido pela escritura é o que na mesma medida “ilimita” o aproximar-se que se dá numa linguagem comum. Há aí, nesse movimento, uma dimensão comum, a dimensão de um “nós”, os falantes, ou os que versam entre si sem concretamente poderem estabelecer laços de sentido que não os de um sentido que jamais se finaliza, que não se identifica a nenhum limite alcançável.

Pois na *designação* que é a tarefa mesma da linguagem haveria já o desvio do que se pretende representar, diríamos, “signalizar”. Desvio do que é numa presença o que nessa mesma presença já é outra coisa, o que nesse espaço, ou melhor, nesse espaçamento ínfimo

entre a coisa dita e a coisa referenciada, já tem outra materialidade e representará sempre o traço de uma perda, a marca invisível de uma substituição.

Produção do simulacro, portanto, e que dá à presença da coisa uma outra presença sobreposta como duplicidade inerente da atribuição. Esse é o movimento que, ao aproximar o sentido, torce a própria apropriação e aproximação da coisa ao seu simulacro exemplar, sempre o mesmo da referência e outro de sua atribuição. Mas já não há nesse movimento origem ou primeiro termo, mas referência sempre já imediatizada da relação.

Nancy continua:

L'écriture (la littérature) nomme ce rapport. Elle ne transcrit pas un témoignage, elle n'invente pas une fiction, elle ne délivre pas un message : elle trace le parcours infini du sens en tant qu'il s'absente.(...)

Blanchot a su reconnaître ainsi l'événement de la modernité : l'évaporation des outremondes et avec eux d'une division assurée entre la "littérature" et l'expérience ou la vérité. Il rouvre dans l'écriture la tâche de donner une voix à ce qui de soi reste muet. Donner pareille voix, c'est « *veiller sur le sens absent* ». Vigilance attentive, soucieuse et affectueuse. Elle veut prendre soin de cette réserve d'absence par laquelle se donne la vérité : l'expérience en nous de l'infini hors de nous.¹⁰

O sentido seria, então, movimento de deriva do sentido, desgaste do próprio movimento, e a literatura pode provar o próprio desgaste do sentido como potência de atribuição própria, como relação do sentido fora de uma constituição de verdade de uma finalidade, mesmo e, sobretudo, da morte. A literatura traça o próprio movimento infinito do sentido e de seu desgaste paradoxalmente produtor e sem fim.

Donner pareille voix, c'est « *veiller sur le sens absent* ». Vigilance attentive, soucieuse et affectueuse. Elle veut prendre soin de cette réserve d'absence par laquelle se donne la vérité: l'expérience en nous de l'infini hors de nous.

Cette expérience est possible et nécessaire lorsque se sont refermés les livres sacrés avec leur herméneutique de l'existence. La littérature – ou l'écriture – commence dans la fermeture de ces livres. Mais elle ne forme pas une théologie profane. Elle récusé toute théologie autant que tout athéisme: toute installation d'un Sens. L'« absence » n'est ici qu'un mouvement: un absentement. C'est le constant passage à l'infini de toute parole. « *Le prodigieux absent, absent de moi et de tout, absent aussi pour moi...* » dont parle *Thomas l'obscur* n'est pas un être ni une instance mais le glissement continu de moi hors de moi, par lequel vient, pourtant toujours en attente, le « *sentiment pur de son existence* ». ¹¹

“Velar sobre o sentido ausente” é a própria imagem do neutro. Esse velar é um cuidado próprio e atencioso ao próprio movimento da escritura. Pois a escritura como máquina que decide jogar com o desgaste do próprio sentido não pretende a não ser fazer do sentido um jogo e uma performance desse jogo. Se for na ordem do simulacro que o

¹⁰ Op. Cit.

único sentido de finalidade pode se encadear como finalidade sem fim, é o próprio jogo de simulação na ordem dos simulacros que criará a possibilidade de um *surplus* de sentido. Para além da possibilidade de uma hermenêutica da existência (e veja-se aí o limite desfigurado de uma hermenêutica da facticidade de Heidegger) a tarefa crítica blanchotiana se impõe uma jornada sobre o limiar do sentido e de seu desgaste infinito. Sem fundamento que não seja abissal, o sentido do Ser se desdobra e se invagina no próprio movimento da linguagem que identifica ser e pensamento como impossibilidade de superação do limite, mas, ao mesmo tempo, como impossibilidade de permanência no interior dessa linha limite. Daí a conceitualização do fora.

Numa entrevista, no final de 1978, Foucault evocava que toda sua experiência crítica, grosso modo, se filiava de algum modo a Nietzsche, Bataille, Klossowski e Blanchot. Disse-o quando entrevistado a respeito da singularidade de seu gesto crítico, digamos assim. Daí a resposta que esclarecerá em muito a linha de força teórica da primeira parte desta tese e que prepara, no movimento de discernimento epistemológico que pretendemos expor de início, aquilo que ensaiamos expor como o tensionamento entre o gesto crítico pós-estruturalista e sua aproximação a uma literatura de uma *experiência limite*.

L'expérience du phénoménologue est, au fond, une certaine façon de poser un regard réflexif sur un objet quelconque du vécu, sur le quotidien dans sa forme transitoire pour en saisir les significations. Pour Nietzsche, Bataille, Blanchot, au contraire, l'expérience, c'est essayer de parvenir à un certain point de la vie qui soit le plus près possible de l'invivable. Ce qui est requis est le maximum d'intensité et, en même temps, d'impossibilité. Le travail phénoménologique, au contraire, consiste à déployer tout le champ de possibilités liées à l'expérience quotidienne.

En outre, la phénoménologie cherche à ressaisir la signification de l'expérience quotidienne pour retrouver en quoi le sujet que je suis est bien effectivement fondateur, dans ses fonctions transcendentales, de cette expérience et de ces significations. En revanche, l'expérience chez Nietzsche, Blanchot, Bataille a pour fonction d'arracher le sujet à lui-même ou qu'il soit porté à son anéantissement ou à sa dissolution. C'est une entreprise de dé-subjectivation.

L'idée d'une expérience limite, qui arrache le sujet à lui-même, voilà ce qui a été important pour moi dans la lecture de Nietzsche, de Bataille, de Blanchot (...).¹²

É toda a tensão que trabalha a teoria e a crítica mais intensamente durante toda a segunda metade do século XX, muitas vezes ou mesmo sempre como movimento de decifração do trabalho propriamente estético na literatura e nas artes.

¹¹ Idem.

¹² Cf. FOUCAULT, M. *Dits et écrits*, II. Paris, Gallimard, 2001, p. 862.

O que Jean-Luc Nancy diz a respeito da possibilidade da obra de Blanchot estar atrelada ao fim de uma hermenêutica da existência, é o que Foucault encontra como possibilidade filiativa e de postura crítica, ressaltando que toda filiação sobre-determina uma série de diferenças e tensões numa configuração teórico-crítica como a de Foucault, ao ler Nietzsche, Bataille e Blanchot.

Que esses pensadores tenham um caráter heterogêneo em suas preocupações críticas e filosóficas marca, sobretudo, a própria composição da problemática de uma passagem do conceito de pensamento filosófico para pensamento, gesto ou postura crítica em nossa contemporaneidade.

Essa problemática de uma heterogeneidade constitutiva na construção do que se denomina gesto crítico pós-estruturalista será de algum modo uma linha de força importante na discussão sobre o sentido de uma experiência limite na literatura e a própria experiência limite de um sentido da escritura literária. Daí o discernimento de Foucault sobre o caráter des-subjetivante na experiência limite da literatura.

Com Nietzsche, a filosofia foi abalada em suas formas institucionais e fundamentalmente em sua base metafísica e logocêntrica. Um autêntico gesto filosófico inaugurou de forma violenta uma série de golpes na própria constituição genética e filológica do que se tinha como verdadeira instituição das formas de pensar o conceito de verdade e seus desdobramentos teleológicos. Esse gesto crítico se dá como a própria forma em que se desvela uma certa obviedade gramatical e retórica que teria constituído a identificação plena do pensamento filosófico e da ontologia aristotélica, ou, em outras palavras, com Heidegger, teria constituído a identificação do pensamento com o Ser, enquanto ser da linguagem.

Com efeito, o pensamento de Nietzsche se dá ao mesmo tempo como movimento destrutivo e estético, pois em sua crítica dos fundamentos metafísicos da filosofia instaura, por assim dizer, uma série de outros movimentos que se engajam formal e semanticamente como significantes dessa crítica. Vale dizer que o sentido da crítica é tributário das formas de expressão que aí são colocadas em jogo e é nesse movimento de atrelamento e co-presença da forma e da expressividade da forma que podemos perceber o sentido mais próprio de uma postura ou de um gesto crítico.

Esse movimento de uma singular expressividade e performance do pensamento nietzscheano pode ser observado num texto de 1967 de Gilles Deleuze e que comenta, mesmo que não desdobrando a hipótese, a existência de uma dramaticidade teatral¹³ na obra do filósofo que constantemente atribuía um valor especial ao movimento e à gestualidade dançarina de Dionísio, entidade que sabemos associada às linhas de força simbólicas do inconsciente, da dispersão noturna e caótica do sentido e em contraposição a Apolo, entidade tensionadora de uma organização diurna, artística e formal, de consciência e atração do sentido.

Arrancar-se a si mesmo de certa posição subjetiva a partir de uma experiência limite como se pode perceber nos textos de Nietzsche, Bataille e Blanchot, é justamente perceber que uma tarefa do pensamento filosófico já teria tomado formas específicas de expressão que no mesmo movimento de sua exposição revelam uma trama e formalização dramáticas, um certo encadeamento expressivo que inaugura todo um movimento de autêntica modalização estética. Zaratustra, para além de representar um pensamento filosófico por mais transgressor que seja, opera uma série de movimentos e de gestualidades próprias ao pensamento nietzscheano.

Para além das imagens e das simbologias que no Zaratustra se associam ao encadeamento de seu relato falsamente místico, há de forma tão crônica quanto aguda o movimento de uma teatralidade onde uma gestualidade específica envolve e configura o tom tanto dos movimentos corpóreos dos personagens quanto do sentido que daí se elabora toda a cena e que busca fazer *implodir*, a partir de uma transvaloração dos procedimentos filosóficos, certa pedagogia filosófica que se instituía desde sua gênese socrática, uma dialética entre o mestre e seus discípulos ou entre o senhor e o escravo pela leitura hegeliana.

E veremos que se trata justamente de ler em Blanchot, como pudemos também ler com Jean-Luc Nancy, toda uma operatória crítica que, ao reler Hegel e a dialética de seu

¹³ Trata-se do texto “Conclusiones sobre La voluntad de poder y El eterno retorno”, onde Deleuze comenta a intrução por Nietzsche do teatro na filosofia. “(...) puede que Nietzsche fue en su profundidad un hombre de teatro. No solamente practicó una filosofía teatral (Dionisio) sino que introdujo el teatro en la propia filosofía. Y junto con el teatro muchos medios de expresión que transformaron la filosofía. Muchos aforismos de Nietzsche deben entenderse como principios y valoraciones de *escenógrafo*. Nietzsche concibe su Zaratustra enteramente para la filosofía, pero también enteramente para la escena”. In: DELEUZE, G. *La isla Desierta y Otros textos. Textos y entrevistas (1953-1974)*. Valencia, Pre-Textos, 2005. P.155.

pensamento, sob a luz de uma espécie de filosofia “dramática” nietzscheana e a destruição da metafísica proposta por Heidegger, deve se tornar gesto e postura do pensamento.

É nesse sentido que tentamos criar o espaço onde essa cena crítica e teórica poderá performar-se. Esse espaço será o que Blanchot chamou de Espaço Literário. Mas devemos acrescentar que esse espaço será *dramatizado* a partir dos elementos críticos e conceituais que se forjaram durante toda a metade do século XX e que hoje se alcunha de forma um tanto geral como pós-estruturalismo.

Um espaço literário dramatizado quer dizer uma postura e um gesto específico sobre a tarefa crítica. Pois a obra como produto do trabalho da escritura representa um limite de algum modo intransponível, justamente porque um certo estatuto crítico e filosófico se engendra atualmente como uma necessidade de retorno a certos momentos, ou melhor, linhas de força dessa mesma crítica contemporânea.

É o que tentaremos descrever com os conceitos de *épreuve* em Blanchot que se entende como filiado à noção de experiência-limite que lemos em Georges Bataille e que pode ser percebido como fundo teórico em todo o pensamento ou gesto crítico de Foucault.

Ou seja, a partir da noção de experiência-limite poderemos visualizar o que Foucault chama de experiência pela qual se possa fazer emergir a dinâmica própria de formação do sentido a partir de uma historicidade específica, qual seja, a do momento pós-estruturalista e de sua constituição como “gênese” e aplicação ao discurso literário.

Essa *épreuve* a que aproximamos a própria escritura crítica de Blanchot, será justamente a possibilidade de jogo entre uma atitude ou gestualidade crítica e o desdobramento específico a partir do embate com o texto literário. Com efeito, em Blanchot o que se percebe é a própria encenação formal, expressiva e retórica de uma *épreuve*, ou como traduzimos, prova-ção. É aí onde sujeito e objeto do discurso se performam a partir de uma postura sobre a tarefa do pensamento e a crítica radical sobre a verdade que impôs Nietzsche, e todos os grandes nomes que dessa destruição inicial do sentido do valor de verdade se nutriram das mais diferentes formas.

Como fazer crítica a partir da comparação de textos literários? O que é uma crítica comparada de textos literários?

A partir da noção de gesto crítico, procuraremos a possibilidade de pensar os textos de Clarice Lispector e de Maurice Blanchot como um pensamento sobre o sentido da

literatura enquanto experiência limite do corpo como desdobramento para fora-de-si. Como teatralidade do corpóreo a partir do espaço próprio do literário, criação dramática, mesmo que uma certa dramaticidade virtualizada pelo espaço verbalizado da palavra e do texto.

Se há uma gestualidade crítica pode haver também uma gestualidade estética literária. É no cruzamento dessas duas gestualidades que procuraremos fazer emergir certa especificidade da produção crítica e literária tanto em Blanchot quanto em Lispector.

Mesmo que em segundo grau, pois se trata de analisar apenas dois textos ficcionais de Blanchot e de Lispector, procuraremos pensar algumas singularidades no trabalho ensaístico dos autores. Aí se abre a possibilidade de fazer encenar a partir das próprias cenas de seus textos ficcionais, uma espécie de intersecção impossível, uma sorte de *épreuve*, ou prova-ção, de escritura crítica e ficcional. É a partir dos movimentos dos corpos dos personagens em cada uma das ficções que se procura fazer uma espécie de dramatização ou de teatrologia alegórica entre as linhas de força mais subterrâneas ou primordiais dos textos, a saber, os processos da angústia, de deriva do sentido e de despersonalização de seus personagens protagonistas.

Daí a associação dessas imagens a certa questão filosófica ou ontológica e mesmo de certos limites possivelmente atravessados a partir de uma linguagem eminentemente literária, onde a força de seu embate se dá exclusivamente por sua capacidade “cênica” e dramática exposta a partir de procedimentos retóricos específicos, possivelmente relacionáveis enquanto partidários das formas básicas de afecção que citamos acima como sendo a própria especificidade do momento crítico e estético contemporâneo. A *épreuve* ou prova-ção dessa escritura será o tensionamento próprio ao jogo das diferenças e identificações entre os temas da angústia, da despersonalização e da deriva do sentido seja do ato dessa escritura, seja da encenação interior ao relato. Até que ponto se estabelecem os limites entre o gesto da escritura ficcional e a gestualidade própria ao domínio do ficcional?

Em outras palavras, aí onde as cenas se desdobram no interior da ficção e onde elas se desenharam como gesto estético e filosófico, tão distantes em sua origem, eis que essas imagens tornam-se como outros feixes reorientados em um jogo mais obscuro e subterrâneo de forças, as quais serão apenas reorganizadas por uma dupla ou tripla leitura crítica, ainda que essa leitura não se organizará nunca como possibilidade de síntese, mas sim e ao contrário, como uma impossibilidade de fechamento e de construção de um sentido único e

organizador. Antes apenas, deseja-se que exista nesse processo, que se espera tão crítico quanto dramático, a irrupção de outras linhas de força, as quais sejam já a constituição de um inesperado recomeço de toda leitura.

Daí que será necessário pensar numa certa constituição filosófica da imagem, o que pode ser percebido em Blanchot como uma verdadeira linha de força conceitual que organizaria, diríamos, todo o seu trabalho ficcional, crítico e filosófico. É o caso específico dos textos sobre uma condição ontológica, ou antes, ôntico-ontológica da imagem nos apêndices de *O espaço Literário*¹⁴, livro de 1955 e que já demonstra uma teoria do literário e da crítica como uma forma muito singular e mesmo diferenciada da filosofia de Heidegger. Ensaíamos descrever alguns movimentos da questão da imagem como estando absolutamente atrelada à questão de uma teatralidade nas duas literaturas.

Muito se escreveu e se escreve sobre Clarice no Brasil e mesmo no exterior. Inclusive costuma-se chamá-la apenas por seu primeiro nome, como se sua literatura apesar de abismal, poética e filosoficamente complexa, nos remete-se a algo de muito simples e cotidiano, o que permitiria pensar essa escritora como alguém já nossa conhecida e cotidianamente familiar. Na verdade, a complexidade de sua escritura advém do caráter e da força de seus temas, muitas vezes banais e, ao mesmo tempo, estranhamente perturbadores, por isso mesmo fazendo parte do que para Heidegger é a própria dimensão de *Quotidianité*¹⁵. É bem essa relação de um sujeito narrador ou personagem que muitas vezes se desfigura a partir da tensão própria em que ele se descobre temporalizado entre os objetos do mundo e entre as pessoas de uma comunidade, seja a família, a coletividade urbana e o murmúrio agônico de sua cotidianidade ou a relação afetiva geralmente atravessada por uma intuição a respeito do solipsismo que Clarice constantemente tematiza como verdadeira experiência limite, operando, se poderia afirmar, uma espécie de analítica existencial na forma de uma poética-narrativa.

A linha de força mais potente e que relacionaria Maurice Blanchot e Clarice Lispector ou Clarice Lispector a Maurice Blanchot, estaria, na verdade, em três segmentos que se entremeiam como em espiral dando a ver a teatralidade própria de uma conjunção, de um estilo, se assim podemos dizer, sem intentar decifrar ou reduzi-los à essência impossível

¹⁴ BLANCHOT, M. *L'espace littéraire*. Paris, Gallimard, 1955, pp. 337-374.

¹⁵ Cf. p. 148. Segundo o *Dictionnaire Heidegger* de Jean-Marie Vaysse, « la quotidianité c'est la manière dont le Dasein se montre. Elle est le point de départ de l'analique existenciel ».

de uma origem. Ou seja, essa linha de força tríplice poderia ser reconhecida dinamizada por: uma *angústia essencial* que é a forma de uma solidão essencial que permeia a tarefa da escritura literária. A questão da *deriva do sentido* que se elabora como uma preocupação própria ao questionamento filosófico ontológico dos narradores ou dos personagens ou mesmo de um narrador-personagem que freqüentemente se *desfigura*¹⁶ e deriva de forma quase esquizofrênica, como num jogo de máscaras e de teatralizações de vozes narrativas, como nos últimos textos e, especificamente, no caso de textos como *Um sopro de vida*, *Água viva* e também de certa forma em *A hora da estrela*. Finalmente poderíamos juntar a esses dois segmentos a tematização de uma *despersonalização* muitas vezes paradoxal que se dá seja no próprio narrador como voz que relata uma experiência limite de um verdadeiro ofuscamento do Eu, como no caso exemplar de *A paixão segundo G.H.*

Seria quase desnecessário remeter ao sentido da experiência do neutro nesse relato em primeira pessoa e que descreve a estranha tensão que se elabora como paixão e luta do narrador (de) G.H ao se defrontar com um instante de desfiguração, deriva e despersonalização de seu “Eu” hipotético. Daí a pensar a crise do estatuto fenomenológico de uma voz narrativa, é o próprio desafio de se pensar a literatura de Clarice Lispector como verdadeira experiência-limite literária para além das teses fenomenológicas e mesmo, diríamos, como performance do discurso literário enquanto desdobramento *sui generis* da dimensão filosófica como teatralização de uma condição sempre para além de uma reflexividade simplesmente literária ou espectral de um Eu narrativo, ficcional.

Pois em Clarice se trataria de uma discussão aprofundada sobre o caráter afectivo e poético do trabalho da escritura como embate abismal e violento entre a solidão essencial do escritor em sua preocupação ficcional e as tensões próprias à afectividade e ao relacionamento com o outro¹⁷. Nesse ponto observamos a preocupação de Clarice em

¹⁶ Cf. o livro de Evelyne Grossman *La défiguration: Artaud - Beckett – Michaux*. Paris, Minuit, 2004.

¹⁷ É nesse gesto de escritura ou a partir da máquina teatrológica que performa a voz de G.H. onde um *Eu-eu-outro* é constantemente convocado a sua singularidade essencial a partir justamente de uma experiência limite que declina em uma espécie de angústia existencial dada como embate entre o Eu transtornado pela experiência limite e uma imagem do absoluto como Deus. Essa experiência é operada como uma espécie de gesto confessional ético-místico, se assim podemos dizer, próximo ao que remeteria a um certo *pathos* de gênero neutro, (alegorizado pela imagem mesma do neutro como significação vazia da experiência limite com o “inseto”), expressado na forma de uma sintaxe de concordância temporal-verbal alterada, artifício de criação de uma temporalidade paradoxal, quase demencial e intuitivamente funcionalizadora de uma espécie de gesto retórico pós-fenomenológico. Sujeito e objeto de linguagem aí se mesclam constitutivamente a partir do uso estratégico de verbos reflexivos. “- Nunca, até então a vida me havia acontecido de dia. Nunca à luz do sol. Só

apontar um acesso que em sua literatura se imporia como uma dimensão fundamentalmente tensionada e ontologicamente prefigurada a partir do embate particular entre estes temas da afetividade e da temporalidade, os quais adviriam de uma preocupação especialmente poética sobre a dimensão do humano, descrito como limite entre uma representação do sagrado e a suspeita de uma impossibilidade descritiva dessa representação. Daí resumiríamos que uma teatralidade em Clarice faria movimentar como performance o próprio limite de uma acepção fenomenológica sobre os temas do sagrado, da paixão e da morte, no sentido da criação de uma potência de alusão poética de temas filosóficos por via da escritura literária, performando uma literatura “pensante”.

A imagem do neutro em *A paixão segundo G.H.* potencializa, como em textos de Blanchot, uma verdadeira estratégia de elaboração ontológica para além de uma fenomenologia da afecção e do afeto e em direção à performance dramática da cena como alegoria teatral de um intrincamento das questões existenciais e teológicas que são performadas como sentido em deriva, despersonalização de uma suposta unidade da identidade do Eu e angústia como dimensão própria ao trabalho de pré-ocupação que advém da tarefa da escritura literária enquanto campo de elaboração de uma potência específica da literatura, a saber, potência passiva ou (in)operante onde o ser da linguagem é, ao mesmo tempo que tematizado, obscurecido em seu próprio movimento de (des)velamento¹⁸.

nas minhas noites é que o mundo se revolvia lentamente.” (Lispector, *A Paixão segundo G.H.* Rio de Janeiro, Rocco, 1998, p. 77).

Mas o tom ou a gestualidade desse relato “testemunhal” da personagem G.H. é justamente, a nosso ver, a possibilidade de uma espécie de *entretien infini* elaborado na forma dessa paradoxal comunhão solipsista dada na forma de um relato ficcional que trata de uma experiência extrema, limite, onde não há simplesmente perda das bases de uma percepção racional, mas antes, o adentramento a partir da “luz do dia” no espaço do desconhecido; elemento constituinte e mesmo “anterior” (pré-predicativo, pré-ontológico?) dessa mesma racionalidade, quando a investigação de uma temporalidade noturna, inconsciente, se mescla no relato, como numa experiência mística (sem, contudo, se caracterizar exatamente como tal) ao fato existencial da consciência da perda de si, dada na forma de uma espécie de êxtase da experiência limite entre o medo e a angústia e finalmente uma estranha jubilação. Mas esse medo ou essa angústia (e seria necessário estabelecer uma economia entre os termos a partir do § 40 de *Ser e Tempo* de Heidegger) é vivida como experiência limite de si, pelo gesto da escritura, constituindo não um impedimento radical catatônico, mas pelo contrário, abrindo a possibilidade de acesso ao limite vertiginoso de uma existência que se debate no questionamento de sua própria faticidade, mesmo que no processo da escritura advenham elementos teológicos.

¹⁸ É notório o tema do embate de um personagem transtornado, em deriva ou em crise e elucubrações sobre a questão coletiva ou mesmo uma certa impossibilidade de se continuar a pensar a humanidade como um universal. Há em Clarice uma problematização que atravessa os limites entre o humano que se pensa a si no tenso limiar entre sua extrema potência de solidão agnóstica e o caráter sagrado da existência na forma de um olhar do narrador que muitas vezes faz retroceder a tematização filosófica da narrativa a um espaço estranhamente primitivo ou mesmo pré-ontológico. Nesse sentido é a quotidianidade do Dasein que de algum modo é investigada e diluída na poética clariciana a partir de imagens muito particulares de descrição dos

Enfim, quando Jean-Luc Nancy fala da possibilidade da escritura de Blanchot se dar no mesmo momento de fechamento ou de impossibilidade dos textos que se remeteriam a uma representação hermenêutica da existência, esse assunto concerniria também, com muita propriedade, aos textos de Clarice Lispector. Uma série de gestos e movimentos dos personagens claricianos se dá como verdadeira performance ou função alegóricas em direção a uma teatralidade muito particular, diríamos poética, que tematiza justamente a visualização ou a constituição de um território neutro e agônico da escritura.

Esse espaço, que Blanchot chama com justeza de literário, separaria o fim de uma era onde reinara de formas diversas uma metafísica da presença a si - mesmo que esta em seus últimos dias tenha sido nuançada pela potência própria de uma analítica fenomenológica que talvez ainda esteja longe de se esgotar - do espaço indeterminado, ambíguo e absolutamente paradoxal que se abre como dobra e movimento do fora em direção ao qual se tematiza, com Blanchot, a potência (in)operante e paradoxalmente passiva do neutro como estratégia de desgaste infinito do sentido, *sur-epoché*.

É o trabalho de uma espera e de uma *discrição* na escritura literária que opera a dimensão ética específica do trabalho estético e que compreenderia, como agonia abissal, o embate do ser como força transtornada e limiar entre um “Eu” desfigurado ou despersonalizado como existencial - seja a partir de uma leitura do Dasein heideggeriano ou do “il” blanchotiano como operatória de uma voz narrativa neutra - e o coletivo como dimensão inabarcável e solipsista do outro enquanto um *absolutamente outro* tematizado apenas a partir da linguagem, esta observada e mesmo topologizada de algum modo como campo de deriva e desgaste do sentido.

A relação com o outro se daria finalmente a partir da escritura literária como possibilidade impossível de uma economia poética de um *jogo de forças afectivas* dramatizado a partir de uma teatralidade imanente e alegórica da cena e das imagens possibilitadas por uma gestualidade específica que adviria do próprio jogo mais amplo do sentido entre as cenas no interior dos relatos e os outros movimentos que fazem dos personagens e dos narradores os atores de um palco virtualizado pelo espaço literário.

objetos e das cenas como uma temporalidade em geral observada paradoxalmente como dimensão fluida e anacrônica ao mesmo tempo. Esse tema da temporalidade é o que sustenta filosoficamente toda uma economia teatral e cênica na obra de Clarice Lispector.

Christophe Bident, ao analisar a questão da teatralidade em Roland Barthes, vai desenvolver todo um percurso diria “arqueológico” do gesto crítico semiológico barthesiano. Dessa forma, Bident vai pensar o gesto crítico de Barthes sobre a teatralidade a partir de certo embate de perspectivas sobre o teatral ocidental e oriental, e que lhe será possibilitado em grande medida a partir de noções e conceitos advindos da obra teatral e crítica de Bertolt Brecht.

A linguagem, em sua dimensão artística, digamos cênica, particularmente no teatro, vais ser pensada por Barthes nesse sentido, como o espaço mesmo de jogo dos signos que operariam, para além de uma dialética do significante e do significado, um resto ou um hiato, digamos assim, onde o sentido opera como teatralidade ou movimento para além de uma síntese da significação.

É realmente toda uma arqueologia do gesto crítico barthesiano que faz Bident, pois passo a passo, identifica os movimentos críticos que levam Barthes a pensar paradoxalmente uma teatralidade sem o teatro, ou em outras palavras, pensar a linguagem teatral para além do palco ou do movimento próprio de encenação teatral. Como se o teatro operasse uma força sgnica que trabalharia para além de seu jogo performativo constitutivo, como se o próprio de uma teatralidade fosse justamente o que se desenvolve como a própria operacionalidade da linguagem, nos modos de uma exposição, de uma explicação e de um distanciamento a que o signo como operador semiológico “dinâmico” faz jogar, ou mesmo faz performar para além da própria *mise em scene* teatral.

Com efeito, há um fundo neutro e virtualmente possibilitador do jogo sgnico da teatralidade. Esse fundo sem fundo e espaço virtual da significação é pensado como a própria dimensão da morte enquanto presença sgnica de uma ausência plena de um sentido irreduzível, ausência espacializada, enquadrada e constitutiva de um suplemento de linguagem.

Como a imagem cadavérica para Blanchot, Barthes pensa a imagem “fotográfica” da morte como a própria possibilidade de existência a-significante desse espaço virtual neutro, diria “último” e “primeiro”, espaço paradoxal de uma significação sem significado. Barthes pensa aí no espaço a-significante que abre a imagem, a própria condição do sentido sem contudo devolver nenhum sentido que não o da própria ausência espacializada no instante e a-significada pela imagem.

Citamos um fragmento, longo mas importante, do desenvolvimento dessa “arqueologia” do gesto crítico sobre a teatralidade em Roland Barthes que leva Bident a chegar a esse ponto constitutivo de um espaço neutro e sem fundo identificado com a morte e onde se moveria a teatralidade como a própria possibilidade de se pensar o gesto teatral para além da *mise en scene*.

La question se résume à une parenthèse et à une mise en italiques. « Réduit aux signifiants élémentaires de l'écriture (le vide de la page et le creux de ses incisives), le visage congédie tout signifié, c'est-à-dire toute expressivité : cette écriture n'écrit rien (ou écrit: *rien*). » Barthes ne commente pas cette variante entre disparition et chosification; les signifiés de dénotation peuvent bien disparaître, les signifiés de connotation demeurent et vont de la pratique du *satori* à l'affirmation nihiliste du néant. Le choix de l'interprétation détermine aussi les modalités de l'affichage du code, de la fonction critique du signe et de la matérialité de la substance.(...)

N'écrire rien, disparaître, ce geste conjoint le signe à l'immobilité. Écrire: *rien*, substantialiser le néant, cette représentation marque le signe d'une impassibilité. Sortant du théâtre, au moins du théâtre⁽²⁾, Barthes prend alors le lecteur à témoin. Voici deux photographies, celles du général Nogi et de sa femme, à la veille de leur suicide (un suicide rituel: leur empereur vient de mourir). Peut-être leur visage est-il « impassible », peut-être aussi « bête, paysan, digne ». Aucun sens ne saurait s'imposer à un signe qui ne connaît plus d'autre conjonction qu'à la mort. Le texte se termine sur ces postulats métaphysiques: « la Mort » (Barthes met une majuscule) « est le sens », la Mort n'a pas de sens, la Mort comme sens n'a pas de sens, la Mort est le signifiant transcendantal du sens qui n'a pas de sens, le signifiant ultime, le signifiant sans signifié, le dernier des signifiants. Ainsi, à nouveau, comme pour l'acteur, « le visage congédie tout signifié » et donc toute prédication possible. La vacance de la signification advient « par exemption du sens de la Mort, de la Mort comme sens ».

Il faut alors relire tout le passage. Car l'écart est grand de la théâtralité photographique à la théâtralité théâtrale, du rituel du suicide au rituel du théâtre, du visage du mourant au visage de l'acteur, de l'immobilité du cadavre à l'immobilité du corps, de l'immobilité codifiée à l'impassibilité morale, du rien de l'écriture à l'écriture du rien, de la Mort majuscule à la mort minuscule. Cet écart ou ces écarts, Barthes les suggère: il ne les théorise pas. Il les suggère dans une formulation faussement banale: par une touche et par une prise. Le saut du théâtre à la photo, *glissando* à l'intérieur du même paragraphe, a la violence d'une caresse. Barthes vient d'évoquer l'exténuation du sens, « cette conjonction du signe et de l'impassibilité qui marque le théâtre asiatique », et il glisse: « Ceci touche à une certaine façon de prendre la mort ».

Quel statut accorder au déictique? Quelle figure imaginer sous la touche? Quelle valeur accorder à la prise? Quelle détermination particulière accorder à « certaine »? Comment refuser un sens à ce rapport intellectuel et à cet acte imaginaire? Barthes pense davantage à une modalité historique de l'écriture qu'à une disparition du sens: l'affichage discret d'un code, l'exposition subtile d'un signe, l'abstraction sensuelle d'une substance témoignent d'un raffinement intellectuel, d'une pureté gestuelle, d'une matité ou d'une neutralité matérielle qui n'ont ici d'autre répondant qu'une forme d'extase. Est-ce la « morale » cherchée par Roland Barthes?

On s'en approche, en effet. Car si l'on a bien vu que le paradigme du théâtre occidental ne recouvre ici qu'une certaine forme « institutionnelle » ou « hystérique », c'est, en deçà de toute opposition binaire, vers le point de fuite de la théâtralité que Barthes se dirige ici. Les métaphores et les métonymies de la mort, et une certaine exposition du neutre, saturent le texte. Toujours « ceci », la théâtralité, « touche à une certaine façon de prendre la mort ». Dans le vocabulaire de Barthes, on pourrait dire

que le théâtre hystérique la mobilise et la substantialise, tandis que le théâtre historique l'immobilise et l'expose. C'est aussi au statut éphémère et absolument évanescant du théâtre ou du "spectacle vivant" que la réflexion s'adresse. L'envers du spectacle vivant est sa mort instantanée et l'on comprend pourquoi maintenir un signe demande de la durée pour lutter contre la successivité disparate d'instant fugitifs. La mort est le "point mort" du mobile théâtral, le point d'embrayage des rapports et des vitesses. C'est à l'écart sans cesse que s'emploie un signe qui s'expose, s'explique et se distancie.

Rationnellement, la parenthèse était donc inutile. La théâtralité « n'écrit rien » qui ne disparaisse aussitôt. Ce mouvement transcende tout déchiffrement possible. La théâtralité exige une suspension du sens car pour reprendre une autre distinction que Barthes propose à la même époque, mais à propos du cinéma opposé au roman, elle suspend « un système du sens à un ordre de l'opérable » (III, 185). La théâtralité n'a de sens qu'à disparaître dialectiquement dans cette opération extérieure à la représentation proprement dite : « sans signification, mais appelant la profondeur de tout sens possible », comme l'écrit Blanchot, que citera Barthes dans *La Chambre claire* (V, 873), à partir d'une autre photographie mate, plate, immobile, à partir d'une autre photographie de mort.¹⁹

A pergunta que deveria se *expor*, se *explicar* e se *distanciar* seria agora a seguinte: como relacionar o gesto crítico a essa teatralidade que procuramos perceber nos textos de Clarice Lispector e Maurice Blanchot?

Uma primeira possibilidade é a de um relacionamento constitutivo do gesto da escritura literária operar uma relação com a angústia no sentido de que esse movimento é um movimento próximo ao espaço neutro da morte enquanto imagem da fascinação poética. No entanto, este é o movimento que justamente opera a partir de um distanciamento inerente à morte, esta identificada como o espaço da própria (im)possibilidade do sentido e da exposição, explicação e distanciamento dos signos que teatralizariam a própria perplexidade diante da angústia percebida aqui como linha de fuga da própria morte.

Se a angústia é uma linha de fuga forte em *A paixão segundo G.H.*, mais importante será perceber de que forma essa tonalidade afetiva se expõe, se explica e se distancia em relação ao texto de Blanchot, *Thomas l'Obscur*.

Será a própria fascinação pelo estranho e pelo gesto do estranhamento que advém desse significante literário em sua distensão ou deriva de sentido que procuramos pôr a prova a partir da possibilidade de descrição de uma teatralidade desenvolvida em cada um dos textos por uma economia do gesto dos personagens enquanto significação interna ao relato e externa à narração.

¹⁹ BIDENT, Christophe. *Le geste théâtral de Roland Barthes*. Inédito, pp. 22 e 23.

Como se o narrador desses textos naufragasse num indizível plano de indiferença entre o relato ficcional e o gesto de sua produção narrativa. O significado do texto literário não se direciona mais nem à possibilidade de compreensão poética nem a um esclarecimento filosófico que estaria “escondido” por trás de algum movimento de decifração inerente ao próprio texto.

Teríamos, nessa perspectiva, a possibilidade de seguir essa textualidade ficcional como espectadores de um teatro invisível e (in)operante que se daria no mesmo instante em que o ficcional se pretende força significante, mas, desvanece no lapso (hiato) gerado entre o narrado e sua narratividade, ou entre o dito e o movimento de seu dizer.

Para Blanchot,

Le théâtre est l'art de jouer avec la division en l'introduisant dans l'espace par le dialogue. La notion de dialogue est tardive. Dans les plus anciennes formes scéniques, chaque parole parle solitairement, tournée seulement vers les hommes qui se sont réunis religieusement pour l'entendre; il n'y a pas de communication laterale; c'est au public que s'adresse celui qui parle, dans une plénitude que exclut tout réponse, parole d'en haut, dans un rapport sans réciprocité. Mais dès que la parole se divise pour aller et venir sur la scène, la relation avec le public change; la distance s'approfondi; ceux qui sont là en bas pour entendre, n'entendent plus immédiatement mais à titre de répondants : par leur attention qui porte et support tout. Le silence est désormais *en tiers*, jusqu'aux époques où l'on finit par oublier le silence, l'idéal étant de dialoguer avec naturel comme dans une conversation de société. La discontinuité est alors perdue, au profit d'une continuité de surface. (...) Et Brecht ? Brecht, celui qui a pris conscience de la fascination et veut rompre avec elle en la retournant contre elle.²⁰

Até que ponto esse fundo de neutralidade, que se dá no próprio movimento da fascinação e que está produzido a partir de um esquecimento constitutivo e de uma espécie de decantação de um gesto ancestral como o da *mise en scène* grega, não se refuncionaliza na escritura literária de Blanchot e Clarice, redistribuindo no relato ficcional dessa segunda metade do século XX (*le récit moderne*) uma espécie de teatralidade constitutiva a partir de um trabalho de narração que procura, na forma de um trabalho de descrição de experiências limite, fragmentar tanto a percepção do Eu como identidade a si, como a compreensão do próprio relato como verdadeiro espaço de teatralidade literária?

O palco como espaço literário seria, nesse sentido, a própria virtualização da potência do relato ficcional em se expor como campo de (des)subjetivação, de experimentação de tonalidades afetivas obscuras, estas, de um modo ou de outro associáveis

²⁰ BIDENT, Christophe. *Le geste théâtral de Roland Barthes*. Inédito.

a um plano de discernimento limite da experiência artística e filosófica, enquanto atitude promovida para além de uma representação cindida entre o real e o imaginário.

Essa atitude de escritura literária é agenciadora de um modo próprio de afecções, e de (des)estabilizações de forças afetivas, criativas, a partir daí pré-sentidas e elaboradas como gestualidade própria de escritura e autêntica atitude ética.

Pois afinal se trata justamente do gesto que ao se elaborar a partir da descrição e da solidão da tarefa artística traz, para a atitude do trabalho literário, a marca desse ritual de atenção e de silêncio entre o sentido do comunitário e o abismo que daí se origina, a própria escuta desse indivíduo embebido no fundo da cena teatral.

Christophe Bident “fecha” seu ensaio remetendo-se às varias possibilidades de análise em relação ao gesto crítico de Barthes e a uma noção de teatralidade que o crítico francês teria emprestado - não sem ter nesse gesto acrescentado seus próprios movimentos, suas escolhas epistemológicas, sua criatividade e erudição livresca - de Brecht. Se o fato de Brecht inscrever, em sua atividade teatral, verdadeiros processos de produção estética da cena numa complexidade “heteroscópica” contribuiu para o interesse de Barthes, diríamos que essa complexidade da cena no teatro de Brecht é da ordem de uma dialética complexa e dinâmica entre a internalidade do texto irônico, funcionando como aquilo que se desvela autenticamente como artifício de politização dos corpos e a externalidade da matéria cênica funcionando enquanto espaço imanente e limítrofe de relação estética entre o corpo cênico e uma espécie de Corpus ou espetacularidade suplementar dos espectadores. Mas o movimento mesmo dessa dialética dinâmica é suspenso numa relação outra e intermediária que se dá na própria constituição e na fabricação da cena.

Sabemos do movimento singular da performance teatral, dado na própria ambiência coletiva e na relação de instauração de um evento produzido pela comunhão de instantes singulares, vale dizer, a existência de certa polissemia desdobrada em temporalidades singulares, porém organizadas num mesmo espaço, ainda que múltiplo, ramificado pelos planos de fundo, ou que se imprimem como abstração entre as linhas da mobília, do palco ou dos mil planos que advêm da platéia, estes como planos fragmentados em suas interpenetrações (gestualidade da platéia sobre-determinando a gestualidade dos atores na cena). Bem, como pensar numa teatralidade que se daria fora do palco físico do teatro, ou seja, como pensar no movimento próprio da teatralidade, mas operado no interior

invaginado (e codificado a seu modo) do espaço literário? Como pensar - se seria possível pensar em algo assim - numa teatralidade do gesto literário, numa teatralidade do romance, ou simplesmente do texto ficcional?

Poderia-se pensar numa espécie de desdobramento de palcos internos às cenas do texto ficcional? E ainda relacionar entre um texto e outro uma comunhão ou interpenetração dessas cenas, ou seja, do monólogo testemunhal de uma experiência limite em *A Paixão...* de Clarice e do texto ficcional alegoricamente filosófico de Blanchot como em *Thomas L'obscur?*

Talvez uma chave de leitura esteja na questão do corpo enquanto verdadeiro “conceito-processo” pensado como personagem conceitual. Vale dizer, pensar uma relação *sensual* desses corpos abstratos que são os personagens nos dois textos. Com Barthes, nos aproximar dessa noção do traço e da escritura como extensão sensual e força de sedução entre os corpos. Lembrando do fragmento de um texto seu que pensa o corpo enquanto manifestado a partir do traço e do movimento do traço na arte de Twombly: “*Le trait, si souple, léger ou incertain soit-il, renvoie toujours à une force, à une direction; c’est un érgon, un travail, qui donne à lire la trace de sa pulsion et de sa dépense. Le trait est une action visible*”. Barthes continua descrevendo essa linha conceitual sobre uma certa energética do traço e do movimento do traço enquanto campo de desdobramento pulsional do corpo. O traço de Twombly seria inimitável, assim como o é cada corpo. “*Le trait de TW est inimitable (essayer de l’imiter: ce que vous ferez ne será ni de lui ni de vous; ce será: rien) Or c’est qui est inimitable, finalement, c’est le corps. [...] De cette fatalité, em quoi peut se résumer un certain malheur humain, il n’y a qu’un moyen de se tirer: la seduction: que mon corps (ou ses substituts sensuels, l’art, l’écriture) séduise, emporte ou dérange l’autre corps*”²¹.

Nesse momento, o texto barthesiano se aproxima do que diz Nancy sobre o corpo em *58 indices sur le corps*; quando o filósofo descreve o corpo numa relação imanente transcendental em relação aos conceitos de *esprit e d’âme*. Para Nancy, em *Corpus*, o “índice” é a categoria semiótica que pode descrever esse processo pulsional e imanente do corpo. Sua inimitabilidade se dá também por sua inclassificabilidade, pois o corpo se dá como uma espécie de invaginação ontológica; materialidade processual do próprio devir,

²¹ *Œuvres Complètes*, V, p. 14.

“pli” ou *espacement*. Bem, haveria que se fazer todo o percurso de indagação de tal complexa descrição do corpo enquanto “*unité d’un être hors de soi*”, de um corpo que se pensaria como: “*unité d’un venir à soi comme un “se sentir”, un “se toucher” que necessairement passe par le dehors – se qui fait que je ne peux pas me sentir sans sentir de l’autre et sans être senti par l’autre*”²².

No fragmento 47 de *58 indices*... Nancy descreve o processo inevitável de excreção do corpo-corpus. Esse processo é descrito também como excreção imaterial, imagética:

L’exteriorité et l’altérité du corps vont jusqu’à l’insupportable: La déjection, l’ordure, l’ignoble déchet qui fait encore partie de lui (...) Depuis l’excrément jusqu’à excroissance des ongles, des poils, il faut qu’il mette au dehors et separe de lui le résidu ou l’excès de ses processus d’assimilation, l’excès de sa propre vie. Cela il ne veut ni le dire, ni le voir, ni le sentir. Il en épreuve de la honte, et toutes sortes de gênes et d’embarras quotidiens. L’âme s’impose le silence sur toute une partie du corps dont elle est la propre forme. (p. 53)

A pergunta é: poderíamos extrapolar essa definição de Nancy dizendo que, para além dessa “formalização” do corpo a partir da cotidianidade silenciosa e muda da alma (economia dos afetos, “*l’affect*” em Deleuze), existiria uma possibilidade de se pensar a escritura como processo de “excreção” pulsional, como a pensa Barthes? Ou seja, se o traço para Barthes pode descrever uma atividade pulsional do corpo, poderia-se pensar a escritura literária como transposição complexa dessa atividade silenciosa da alma? Ou ainda como estratégia de teatralização subjetiva do corpo? Ali onde o corpo do escritor dobrado sobre um processo de auto-subjetivação produziria a obra como processo específico de desdobramento ou excreção de um vivido? Construção de uma dramatização de si, desdobramento de si como fora-de-si, como afirma Nancy? Até que ponto uma gestualidade da escritura não se dá como transposição em segundo ou terceiro grau de uma energética pulsional dada no processo metonímico da escritura? Ali onde o traço entra numa economia específica, codificada pelo signo. Seria o *gesto literário* o próprio cruzamento ou excreção alegórica de uma relação imanente e serial do índice de um corpo e de sua relação com a linguagem enquanto matéria codificada no signo e na ambigüidade constitutiva do signo?

Barthes diz que o consumo da obra é o consumo desse corpo próprio do artista, consumo dessa singularidade corpórea que se materializa pelo traço na obra: “*c’est qui est*

²² *Corpus*, pp. 123-124.

*consommé, [...] c'est un corps, une « individualité » (c'est-à-dire: ce qui ne peut être davantage divisé). Autrement dit, dans l'œuvre de l'artiste, c'est son corps qui est acheté*²³.

Uma certa “prostituição” se daria nesse comércio de corpos tensionados ou pulsionados pelo traço. Barthes, em seguida, no ensaio sobre Twombly, se pergunta sobre certa “lei” inevitável que se imporia a partir desse comércio capitalista sobre o “corpo” da “obra-artista”. Barthes termina esse fragmento concluindo sobre a infinita capacidade do corpo de se transfigurar pelo traço, para além de toda a troca ou comércio em que é tomado em uma sociedade.

Finalmente, é possível se perguntar, a partir de Barthes e de Nancy, até que ponto será possível “encenar” ou performar a sobre-determinação de uma gestualidade singular de um corpo que se “constela” num processo singular, tanto *indiciário* (o corpo percebido no ato de sua escritura, ou no contexto de sua produção) quanto *sígnico* (a própria extensão de um processo indicial, processual, subjetivo a partir de uma “estrutura” de linguagem). Por exemplo, a língua portuguesa de Clarice, a língua francesa de Blanchot e suas gramaticalidades e retoricidades como diremos adiante.

A questão é que ao utilizar a noção de uma teatralidade maquínica para fazer jogar os significantes literários dos textos de Clarice e de Blanchot, poderemos aceder a uma certa autenticidade do movimento de escritura que, internamente ao relato ficcional, se relaciona ao modo ou à gestualidade específica dessas literaturas que, de um modo ou de outro, rompem com certos procedimentos tradicionalmente associados ao gênero literário “realista”. Desse movimento ou desse gesto ligado a uma teatralidade dos textos, nos propomos, antes do que uma decifração ou interpretação, qualquer que seja, dos textos de Clarice e de Blanchot, acompanhar, mesmo que num *passo em falso*, o movimento indecível da criação ficcional e de sua gestualidade de escritura. Como disse Sloterdijk, a literatura, como a vida, é risco aberto. E a poesia, como disse Celan, não se impõe, se expõe. O gesto crítico procura, então, o aberto e a exposição. Procura, antes, expor e *se expor*.

Por esses motivos, buscamos, num longo percurso de leituras, uma organização de explorações teóricas que pudessem configurar o campo de saberes e de discussões onde amadureceu a inquietação inicial do trabalho de tese: uma escritura que se auto-dramatiza, que faz da literatura, não representação e sim cena do risco aberto; e que faz do corpo que a

²³ Op. Cit. *OC V*, p. 714.

produz, personagem conceitual. A configuração desse campo de saberes ocupa a primeira parte da tese. Na segunda, ensaiamos a nossa *épreuve* crítica, sob os efeitos da configuração teórica da primeira parte.

Il se décida pourtant a tourner le dos à la mer et s'engagea dans un petit bois où il s'étendit après avoir fait quelques pas. La journée allait se terminer ; il n'y avait presque plus de lumière, mais on continuait à voir assez distinctement certains détails du paysage et, en particulier, la colline que bornait l'horizon et que brillait, insouciant et libre. Ce qui inquiétait Thomas, ce qu'il était couché là dans l'herbe avec le désir d'y demeurer longtemps, bien que cette position lui fût interdite. Comme la nuit tombait, il essaya de se redresser et, les deux mains appuyées sur le sol, il mit un genou à terre, tandis que son autre jambe se balançait ; puis, il fit un mouvement brusque et réussit à se tenir tout à fait droit. Il était donc debout. À la vérité, il y avait dans sa façon d'être une indécision qui laissait un douter sur ce qu'il faisait. (Maurice Blanchot, *Thomas l'Obscur*, p. 14-5)

Mas se a brandura era o modo como se ouvia a noite, para a noite a brandura era a sua própria aguda espada, e na brandura a noite toda estava contida. O homem não se deixou enfeitiçar pela delícia que sentiu na suavidade; adivinhava que léguas além a escuridão sabia que ele estava ali.

(...)

Varias vezes tentou se ajeitar numa posição mais confortável. Tomava um cuidado impessoal consigo mesmo como se fosse um embrulho. Mas embaixo era o chão definitivo, em cima a única estrela, e o homem se sentia acordado pelas duas coisas acordadas na escuridão.

(C. Lispector. *A maçã no escuro*. Rocco. 1998, P.20.)

PROLEGÔMENOS

Sobre uma noção de experiência em geral para uma aproximação à noção de experiência ficcional literária limite no sentido de uma soberania equívoca da literatura.

Expérience n'est pas savoir, ni non-savoir. Expérience est traversée, transport de bord à bord, transport incessant d'un bord à l'autre tout le long du tracé qui développe et qui limite une aréalité. »²⁴

La littérature est-elle capable de transmettre cette expérience ? Transitif ou intransitif, manifeste ou latent, fuit d'une intention ou d'un automatisme, sens ou non-sens, obvie ou obtus, en quête d'action ou de vérité, modeste ou ambitieux, volontairement réaliste ou subjectif, en réalité autonome et impuissant, et pourtant souveraine, le langage littéraire peut changer de sens, présentifier ou absentifier, s'intéresser ou s'inderintéresser, réaliser ou irrealiser, ou irrealiser pour mieux encore réaliser, se présenter ou s'absenter, ou s'abesenter pour autrement se présenter. Il est le lieu de renversements incessants.²⁵

Seria necessário apontar, minimamente ao menos, certa direção filosófica para situar o problema de uma experiência literária limite enquanto situação estética singular no quadro epistemológico do pós-estruturalismo. Nesse sentido, procuraremos apenas situar uma leitura da primeira introdução de a *Crítica do Juízo*²⁶ de Kant onde procuramos indicar, não de forma inteiramente pacífica, uma noção de experiência em geral.

Por outro lado, nos pareceu que poderia haver no campo da problemática da *Crítica do Juízo* enquanto espécie de intersecção ou de entre-lugar ativo às duas primeiras críticas de Kant, a saber, a pura e a prática, uma relação conceitual com o conceito de Neutro

²⁴ NANCY, Jean-Luc. *Corpus*. Paris, Metalié, 2000, p. 98. “Experiencia não é saber nem não-saber. Experiência é travessia, transporte de extremo à extremo, transporte incessante de uma borda à outra ao longo do traçado, que desenvolve e limita uma arealidade” *Aréalité*, opera um jogo intraduzível entre areal, uma oposição relativa ao real e arealidade de algo que se dá como espaçado e perfurado pelo ar, uma in-substancialidade. (minha tradução)

²⁵ BIDENT, Christophe. *Maurice Blanchot : Le Partenaire invisible*. Champ Vallon, Seyssel, 199, p. 246.

²⁶ KANT, Emmanuel. *Critique de la faculté de juger*. Paris, Gallimard, 1985.

blanchotiano, ao menos no que concerniria ao que chamamos de dimensão paradoxológica do pensamento crítico de Maurice Blanchot.

Em Clarice Lispector existem, singularmente elaboradas esteticamente por toda sua obra, diversas acepções muitas vezes alegóricas a uma crítica da representação do corpo (no sentido das sensações que o percorrem como forças estéticas e poéticas) e aos limites de uma experiência de cognoscibilidade ou de entendimento do sentido em geral, seja em relação ao mundo físico e natural, seja em relação ao mundo subjetivo e ideal e que se interseccionariam justamente no que procuramos assumir aqui como experiência literária.

Esta experiência, à qual nos referimos como experiência limite, e que é neste caso da ordem de uma experiência narrativa e poética, faz a junção paradoxal do âmbito exploratório infinito de um conhecimento de si enquanto *corpo* de escrita e *corpus* de escritura e o próprio refluxo finito da experiência do mundo enquanto linguagem. A finitude própria a esse corpo (entropia como lei geral das forças) abre a possibilidade inaudita da experiência dramática do ficcional enquanto acesso ao interstício aberto no processo de experiência em geral e da experiência específica do literário.

Esse questionamento em Clarice ocorre basicamente a partir de problematizações poético alegóricas sobre o espaço, o tempo e a subjetividade que necessariamente se coadunam a partir das linhas de força poéticas que entram em ressonância com o trabalho de uma voz narrativa ocupada constantemente com questões de ordem filosófica e ou existencial. Essa voz é geralmente desdobrada a partir do desenvolvimento muitas vezes interiorizado e falsamente monológico da história narrada.

Essa voz narrativa, tanto em Clarice quanto em Blanchot, no que concerne a sua posição de referência (referência sempre móvel ao sentido que daí se desloca e descola), se direciona ao mundo, muitas vezes como uma relação heteromórfica. Seja um mundo mineral, vegetal ou animal, trata-se de um mundo onde certo realismo se desfigura a partir de questionamentos estéticos ou filosóficos limites, místicos e existenciais a um só tempo. Sejam essas reflexões de ordem moral, sejam a partir de antinomias da razão, elas se dão num espaço ficcional onde muitas vezes o paradoxo (retórico ou semântico) cede espaço às figuras poéticas que tendem a estabilizar o conflito sem, todavia, o resolver. Na verdade, elas implicam numa falsa e muitas vezes trágica estabilização, se desdobrando e se diferenciando sempre em novos conflitos, repetindo-se numa oscilação que gostaríamos de

dizer *teatral*, no qual o narrador, voz siderante nos dois textos com os quais nos preocupamos, refere-se a si mesmo, seja como a personagem-narradora G.H em *A Paixão...* de Clarice Lispector, seja quando projeta-se sutilmente, como no caso do relato em terceira pessoa, que ocorre entre narrador e personagem em *Thomas l'Obscur* de M. Blanchot.

Diríamos que a experiência literária, tanto em Clarice quanto em Blanchot, procura operar sempre num limiar especulativo. Nele, o campo de uma reflexão filosófica tende a uma perspectivização ou a uma transformação radical de seu modo discursivo, já que literariamente a experiência pode ser empurrada em direção a figuras e a imagens que possibilitem tanto a aproximação filosófica necessária a certas temáticas quanto à potência dramática necessária ao alcance de experiências que chamamos limite.

Nosso propósito aqui é o de apenas introduzir uma discussão própria à problemática central que procuramos estabelecer como crítica comparada entre a ficção de Clarice Lispector e Maurice Blanchot bem como o próprio problema da literatura enquanto expressividade possível de experiências limite, como afirmamos, seja do próprio corpo enquanto gestualidade e expressividade do corpus literário, seja do corpus literário ou obra, enunciado como forma expressiva de um corpo que escreve a partir de uma dramaticidade que lhe é própria, que chamamos de *teatralidade* ou *teatralidade maquínica* da literatura.

Contudo, gostaríamos de reafirmar que neste intuito introdutório não há intenção nem espaço para um desdobramento denso e eficiente sobre tal espectro de problematizações filosóficas. De qualquer modo o que nos interessa na seqüência é a dimensão literária do que chamamos de experiência limite da escritura a partir de textos teóricos de Maurice Blanchot e de Georges Bataille bem como a partir da teoria estético-energética de Gilles Deleuze e da desconstrução de Jacques Derrida.

Gostaríamos de poder ainda, pelo menos no sentido de uma alusão ao tema de uma performance crítica que observamos como hipótese do que chamo de *teatralidade maquínica da literatura*, introduzir uma reflexão sobre a noção de experiência em Kant. Pois tentaremos fazer ressoar uma ampla problemática que se refere em grandes linhas tanto ao caráter de diferença entre uma experiência fática do mundo e as reverberações desta sobre uma experiência teatral da linguagem que passaremos a considerar na leitura das ficções que nos ocupam.

La possibilité d'une expérience en general est la possibilité de connaissances empiriques en tant que jugements synthétiques. Elle ne peut être tirée *analytiquement*

de simples percepções comparadas (como on le croit généralement) car la liaison de deux perceptions diverses dans le concept d'un objet (en vue de la connaissance de cet objet) est une *synthèse* qui rend possible une connaissance empirique, c'est-à-dire une expérience, et qui ne le fait pas autrement que d'après des principes de l'unité synthétiques des phénomènes, c'est-à-dire d'après les propositions fondamentales (principes) grâce auxquelles ils sont ramenées sous les catégories. Or, ces connaissances empiriques constituent, suivant ce qu'elles ont nécessairement en commun (à savoir ces lois transcendantales de la nature) une unité analytique de toute expérience, mais non pas cette unité syntetique de l'expérience en tant que système qui relie sous un principe les lois empiriques, même suivant ce qu'elles ont de différent (et là où leur diversité peut aller à l'infini). Ce qu'est la catégorie à l'égard de chaque expérience particulière, voilà désormais ce qu'est la finalité de la nature, ou sa convenance (même eu égard à ses lois particulières) par rapport à notre pouvoir de la faculté de juger, d'après lequel elle est représentée non seulement comme mécanique, mais encore comme technique ; c'est là un concept que sans doute ne détermine pas objectivement l'unité synthétique comme le fait la catégorie, mais, cependant, il fournit subjectivement des principes qui servent de fil conducteur à l'investigation de la nature.²⁷

Se a *Crítica da razão pura* procura estabelecer conceitos e noções fundamentais *a priori* para a análise dos limites e possibilidades do pensamento pensar a própria natureza de forma objetiva e se expõe o intuito de se conhecer os desdobramentos da possibilidade de conhecimento da natureza no campo de uma economia dos hábitos e do sentido da liberdade, a crítica do juízo estabelece uma discussão que de algum modo observa a faculdade do juízo como fundamental para se coadjuvar as duas primeiras críticas, numa dinâmica que poderíamos pensar como dialética.

A Crítica do juízo estabelecerá um nexos particular com as relações teóricas gerais e particulares à análise do conhecimento teórico de uma objetividade sobre a natureza (Crítica da razão pura) e à análise do desdobramento prático dessa objetividade teórica na complexidade das relações que daí decorrem, tais como por exemplo operam no amplo conceito de liberdade (Crítica da razão prática).

A partir da crítica da faculdade do juízo, associamos aquilo que nos será importante especificamente para o esclarecimento das problemáticas que se desenvolverão mais adiante. Primeiro, uma aproximação de questões que envolvem a dimensão e a potência de certa economia estética que procuramos esboçar. Segundo, a localização da discussão sobre a experiência literária enquanto possibilidade *sui generis* de apresentação ou de performance de problematizações estéticas como limite ou diferença conflitante entre o discurso filosófico e a experiência inominável e paradoxalmente experienciada como o limite

²⁷ Op. Cit., p. 30.

discursivo e necessário à descrição da sensação, do desejo ou mesmo da necessidade física e psicológica de atribuição de sentido na qual opera a literatura enquanto experiência limite do corpo num corpus de escritura ficcional.

Se Kant fala de uma técnica que emergiria da faculdade de julgar como fundamento da idéia de uma técnica da natureza²⁸ ao desdobrar uma investigação sobre a crítica do juízo como intersecção dialética às outras duas críticas, gostaríamos de pensar esta técnica no sentido que podemos ler na segunda seção, intitulada “Dialética do julgamento estético”²⁹, como o campo onde também se agenciariam as possibilidades da linguagem literária enquanto imaginação e procedimento de escritura.

Sobre a possibilidade de se pensar primeiro uma experiência em geral, para em seguida aceder a uma noção de experiência literária limite e logo pensarmos na tarefa crítica enquanto *épreuve crítica*, lembramos no ensaio “Force et Signification” de Derrida, no qual uma concepção de *força*³⁰ discursiva literária é pensada enquanto potência própria da literatura. Nesse ensaio, Derrida alude ao limite conceitual que porta a *Crítica do Juízo* de Kant no que se refere à *imaginação* nos termos específicos de *Idéia estética* se referindo ao sentido particular de que ela não poderia se tornar um conhecimento, pois seria oriunda de uma *intuição* da imaginação.

A referência a Kant tem para Derrida a função de crítica ao estruturalismo, a partir de uma desconstrução da gênese teórica de *Forme et signification* de J. Rousset, no nível de sutileza necessário para se entender um jogo de espelhos do próprio estruturalismo em relação ao seu papel hegemônico e, de certo modo, totalitário no que se refere à lógica quase imperceptível de domínio logocêntrico sobre o literário enquanto tal. Lógica que, afinal, não teria efetuado a desestabilização conceitual necessária aos conceitos polares ou dialéticos de figura e fundo, forma e expressão.

²⁸ Cf. Op. Cit., p. 47 «Le concept de la finalité n'est en rien un concept constitutif de l'expérience, une détermination d'un phénomène appartenant à un concept empirique de l'objet ; en effet, ce n'est nullement une catégorie. C'est dans notre faculté de juger qui nous percevons la finalité en tant que cette faculté réfléchit seulement sur un objet donné, qui ce soit sur l'intuition empirique de cet objet, pour la ramener à quelque concept (on laisse indéterminé la question de savoir lequel), ou que ce soit sur le concept d'expérience lui-même, pour ramener les lois qu'il enveloppe à des principes communs. Par conséquent, c'est la *faculté de juger* qui est proprement technique ; la nature est seulement représenté comme technique, dans la mesure où elle s'accord avec ce procédé de la faculté de juger et le rend nécessaire. »

²⁹ Cf. « La Dialéctique de la faculté de juger esthétique », in : KANT, Emmanuel. *Critique de la faculté de juger*. Folio Essais, Gallimard, 1985, p. 297.

³⁰ Cf. “Force et signification” de Jacques Derrida, in : *L'écriture et la différence*. Paris, Seuil, 1967, p. 16.

Citamos Derrida:

Il en va de même pour la notion d'*imagination*, ce pouvoir de médiation ou de synthèse entre le sens et la lettre, racine commune de l'universel et du singulier — comme de toutes les autres instances ainsi dissociées —, origine obscure de ces schèmes structuraux, de cette amitié entre « la forme et le fond » qui rend possibles l'oeuvre et l'accès à l'unité de l'oeuvre, cette imagination qui aux yeux de Kant était déjà en elle-même un « art », était l'art lui-même qui originairement ne distingue pas entre le vrai et le beau: c'est de la *même* imagination que, malgré les différences, nous parlent la *Critique de la raison pure* et la *Critique du jugement*. Art, certes, mais « art caché³¹ » qu'on ne peut « exposer à découvert devant les yeux³² ». « On peut appeler l'idée esthétique une représentation *inexponible* de l'imagination (dans la liberté de son jeu)³³ ». L'imagination est la liberté qui ne se montre que dans ses oeuvres. Celles-ci ne sont pas *dans* la nature mais elles n'habitent pas un *autre* monde que le nôtre. «L'imagination (en tant que faculté de connaître productive) a, en effet, une grande puissance pour créer en quelque sorte une seconde nature avec la matière que lui fournit la nature réelle». C'est pourquoi l'intelligence ne doit pas être la faculté essentielle du critique quand il part à la reconnaissance de l'imagination et du beau, «ce que nous appelons beau et où l'intelligence est au service de l'imagination et non celle-ci au service de l'intelligence». Car «la liberté de l'imagination consiste justement en ceci qu'elle schématise sans concept». Cette origine énigmatique de l'oeuvre comme structure et unité indissociable — et comme objet de la critique structuraliste — est, selon Kant, «la première chose sur laquelle nous devons porter notre attention».³⁴

É essa “origem enigmática” da obra como estrutura e unidade indissociável que Derrida se preocupa em pensar a partir de uma série de questionamentos, com intenção de fazer aparecer certo sentido de experiência crítica que se oporia ao de uma espécie de “sonambulismo” estruturalista. Seria desviando ou reenviando, quem sabe, o olhar perscrutador da crítica do sentido da *forma* ao sentido da *força* no jogo de significações expressivas da obra literária, que se poderia aceder ao momento contemporâneo e crucial da crítica, momento no qual as bases do próprio pensamento ocidental passam a ser desestabilizadas em sua prerrogativa de verdade inabalável, teleológica e logocêntrica a um só tempo - mesmo que, e justamente por isso, essa lógica esteja travestida no programa de uma metodologia aguda e radicalmente estruturada numa espécie de progressão dialética do sentido.

Seria necessário contrapor ainda à Kant o programa crítico de Deleuze. Existe no programa deleuzeano toda uma outra perspectiva, digamos que critica a crítica kantiana. Esta é resumida de forma magistral no ensaio “Para dar um fim ao Juízo”.

³¹ No original, Derrida cita a partir de *Critique de la raison pure* (Trad. Tremesaygues et Pacaud, p. 153)

³² *Ibid.*

³³ No original, Derrida cita a partir de *Critique du jugement*, §57, trad. Gibelin, p. 157. As outras três citações são respectivamente: *Ibid.* § 49, p. 133; *Ibid.*, p. 72; *Ibid.*, § 35, p. III.

³⁴ No original, *Critique de la raison pure*, p.93.

Da tragédia grega à filosofia moderna é toda uma doutrina do julgamento que se vai elaborando e desenvolvendo. O trágico não é tanto a ação quanto o juízo, e a tragédia grega instaura primeiramente um tribunal. Kant não inventa uma verdadeira crítica do juízo, já que esse livro, ao contrário, erige um fantástico tribunal subjetivo. Em ruptura com a tradição judaico-cristã, é Spinoza quem conduz a crítica; ele teve quatro grandes discípulos que a retomaram e a relançaram, Nietzsche, Lawrence, Kafka, Artaud.³⁵

Enfim, não poderíamos resumir satisfatoriamente esse ensaio que justamente e de uma maneira teatral, com seu jogo de performances em cada um dos pensadores e escritores citados, traz de forma sintética toda a filosófica, dita imanente por Deleuze, de Spinoza. É disso que se trata, e em “La realization de la critique”, de *Nietzsche et la Philosophie*, a problemática da crítica kantiana é referida em termos mais técnicos. Deleuze elogia Kant por ter (quase) alcançado ou concebido na *Crítica da razão pura*, uma crítica imanente.

Porém, Kant, contraditoriamente, segundo Deleuze, teria concebido que a “crítica não poderia ser uma crítica da razão pelo sentimento, pela experiência ou por qualquer instância exterior qualquer que fosse. E [que] o criticado não poderia ser, muito menos, exterior à razão: [e que] não deveríamos procurar na razão erros vindos de outra parte, corpo, sentido ou paixões, mas sim ilusões provindas da razão como tal.”³⁶, continuaria a concluir que entre essas duas exigências, “a crítica deveria ser [ainda] uma crítica da razão pela própria razão”³⁷.

Para Deleuze portanto,

Il manquait à Kant une methode qui permît de juger la raison du dedans, sans lui confier pour autant le soin d’être juge d’elle-même. Et en fait, Kant ne réalise pas son projet de critique immanente. La philosophie transcendentale decouvre des conditions qui restent encore exterieures au conditionné. Les principes transcendentaux sont des principes des conditionnements, non pas de genèse interne. Nous demandons une genèse de la raison elle-même et aussi une genèse de l’entendement et de ses catégories : quelles sont les forces de la raison et de l’entendement ? Quelle est la volonté qui se cache et qui s’exprime dans la raison ? Qui se tient derrière la raison, dans la raison elle-même ? Avec la volonté de puissance et la methode qui en découle, Nietzsche dispose du principe d’une genèse interne. Reste que les principes chez Nietzsche ne sont jamais des principes transcendentaux ; ceux-ci sont precisement remplacés par la genéalogie. Seule la volonté de puissance comme principe génétique et genealogique, comme principe legislative, est apte à realiser la critique interne.³⁸

A questão fundamental nesse livro de Deleuze seria, finalmente, o par conceitual, *vontade de potência e eterno retorno*, dois conceitos, ou melhor, duas noções complexas que

³⁵ DELEUZE, Gilles. *Crítica e clínica*. Trad. Peter Paul Pelbart. São Paulo, Ed. 34, 1997, p. 143.

³⁶ DELEUZE, Gilles. *Nietzsche et la Philosophie*. Paris, Quadrige/PUF, 1962, p. 104 (Tradução nossa).

³⁷ Idem. (entre colchetes, nosso comentário)

³⁸ Idem.

poderíamos chamar sem problema de noções maquínicas do pensamento de Nietzsche tanto quanto reoperadas no próprio pensamento deleuzeano. Pode-se ter uma idéia mais global dos desdobramentos críticos dessa verdadeira *estética energética dos afectos* ou das forças, por exemplo, a partir dos textos de *Crítica e clínica* que se situam sobre o problema da escritura literária.

No sentido mais técnico da especulação de Deleuze sobre a filosofia nietzscheana, e particularmente em relação ao embate conceitual com Kant, procuramos apenas expor o esquema em cinco pontos elaborados por Deleuze no capítulo seguinte, pontos nos quais apresenta esquematicamente a diferença programática da filosofia de Nietzsche em relação à de Kant.

A concepção de Nietzsche de crítica em oposição a Kant é assim colocada:

1° Non pas des principes transcendants, qui sont des simples conditions pour de prétendus faits, mais des principes génétiques et plastiques, qui rendent compte du sens et des valeurs des croyances, des interprétations et évaluations ; 2° Non pas une pensée qui se croit législatrice, parce qu'elle n'obéit qu'à la raison, mais une pensée qui pense contre la raison : (...) C'est qu'on oppose à la raison c'est la pensée elle-même, (...) Parce que la raison pour son compte recueille et exprime les droits de ce qui soumet la pensée, la pensée reconquiert ses droits et se fait législatrice contre la raison : le *coup de dés*, tel était le sens du coup de dés ; 3° Non pas le législateur kantien, mais le généalogiste, le législateur de Kant est un juge et tribunal, (...) qui surveille à la fois la distribution de domaines et la répartition des valeurs établies. L'inspiration généalogique s'oppose à l'inspiration judiciaire. Le généalogiste est le vrai législateur. Le généalogiste est un peu devin, philosophe de l'avenir. (...) Pour lui aussi, penser c'est juger, mais juger, c'est évaluer et interpréter, c'est créer des valeurs. Le problème du jugement devient celui de la justice et de la hiérarchie ; 4° Non pas être raisonnable, fonctionnaire des valeurs en cours, à la fois prêtre et fidèle, législateur et sujet, esclave vainqueur et esclave vaincu, homme réactif au service de soi-même. (...) L'instance critique n'est pas l'homme réalisé, ni aucune forme sublimée de l'homme, car entre l'homme et Dieu il n'y a pas encore assez de différence, ils prennent très bien la place l'un de l'autre. L'instance critique est la volonté de puissance, (...) Mais sous quelle forme ? Non pas le surhomme, qui est le produit positif de la critique elle-même. Mais il y a un « type relativement surhumain »³⁹ : le type critique, l'homme en tant qu'il veut être dépassé, surmonté. « Vous pourriez vous transformer en pères et ancêtres du surhomme : que ceci soit le meilleur de votre oeuvre »⁴⁰ ; 5° Le but de la critique : non pas les fins de l'homme ou de la raison, mais enfin le surhomme, l'homme surmonté, dépassé. Dans la critique il ne s'agit pas de justifier, mais de *sentir autrement : une autre sensibilité*.⁴¹

Um pensamento da vida e não um pensamento em contraposição transcendental à vida, um pensamento da imanência enquanto expressividade pura e energética do mundo dado em sua multiplicidade de forças em interação e disjunção na própria matéria, que é ela

³⁹ Op. cit., p. 107. Deleuze cita Nietzsche, EH, IV, 5.

⁴⁰ Op. cit., p. 108. Deleuze cita Nietzsche, Z, II, "Sur les îles bienheureuses".

⁴¹ Op. cit., p. 106-8.

mesma energia⁴² redobrada ou desdobrada num estado ou modo específico de sua qualidade e quantidade no espaço-tempo.

⁴² Uma posição diferente sobre a energia, e voltada especificamente para uma compreensão da complexa relação que faz Maurice Blanchot aproximar a literatura de uma espécie de força ultra transgressiva como a do Terror, é discutida por Christophe Bident no capítulo sobre a crítica blanchotiana de seu livro *Maurice Blanchot: Le Partenaire Invisible*. Trata-se, nesse caso, de toda a problemática do mal e da literatura pensada também por Bataille. Da significação de obras como a de Sade e Lautremont numa história do pensamento literário especificamente e do pensamento moral em geral. Gostaríamos de remetermos, como numa espécie de fundo dinâmico, a essa idéia fundamental de uma simbólica da energia na literatura. O problema da literatura nos termos ligados a sua qualidade hipertransgressiva, como no caso sadiano, por exemplo, passaria pela potência literária de se contrapor a um decantamento moral e estabilizador das autênticas possibilidades do pensamento de se pensar para além de uma reflexão moral *tout court*. Nessa perspectiva, o homem sadiano forçaria esse pensamento a se pensar para além de suas fronteiras éticas no sentido de que ele é capaz, em sua transgressividade absoluta de se movimentar como o limite de si próprio em relação ao homem “normal”. Isso não significaria uma aceitação moral de seus atos, mas simplesmente a discernibilidade da potência ou das possibilidades transgressivas que esse pensamento afronta ao próprio pensar normativo e estabilizado numa certa metafísica da presença a si. Citamos Bident comentando o volume *Lautremont et Sade* de Blanchot: « Cette Terreur, capacité destructrice, athéisme divin, est un véritable défi à la raison. C’est la construction contradictoire et croissante de ce défi, « en quantité infinie », que Blanchot analyse dans la fiction. Il en dégage un principe symbolique d’énergie (...) Ce principe de l’œuvre n’est pas un principe moral ou immoral. Blanchot prend soin de le préciser en concluant son essai sur Sade : « Nous ne disons pas que cette pensée soit viable. Mais elle nous montre qu’entre l’homme normal qui enferme l’homme sadique dans une impasse et le sadique qui fait de cette impasse une issue, c’est celui-ci qui en sait le plus long sur la vérité et la logique de sa situation et qui en a l’intelligence la plus profonde, au point de pouvoir aider l’homme normal à se comprendre lui-même, en l’aidant à modifier les conditions de toute compréhension. » La littérature est cette énergie de la compréhension, d’autant plus forte que contradictoire, mouvementée et incessante, elle parcourt incessamment ses contradictions ». BIDENT, Christophe. *Maurice Blanchot: Le Partenaire invisible*. Champ Vallon, Seyssel, 1998, p. 255.

Para Blanchot, e segundo Christophe Bident, a obra literária limite no caso de Sade e Lautremont, mas também toda obra que se aproxime desse movimento infinito de contestação e de soberania equívoca da literatura, maneja simbolicamente uma energia ou forças de contestação que só poderiam ser pensadas a partir de uma crítica que também percebesse que a obra não pode ser « esquadrihada » sem perda de seu movimento interno infinito em seu conjunto. Nesse ponto, percebemos uma definição de crítica literária enquanto *épreuve*, no sentido específico que tomamos o termo sobre o qual Blanchot parece sempre fazer a variação retórica com o termo *expérience*. « Ce qui s’impose à l’analyse est donc ceci : « [l’analyse] ne compense ce qu’il y a d’illégitime dans sa méthode (qui separe c’est qui est ensemble) que par ses excès et le prolongement indéfini de son activité. [...] Seul le mouvement perpétuel la justifie, car dès qu’elle s’arrête, toutes ses conclusions suspendues, ses explications en attente prennent une valeur définitive, et l’œuvre, alors violemment séparé d’elle-même, se disloque pour faire place à une armature rudimentaire, maladroitement reconstruite du dehors . L’énergie doit devenir le principe même de la critique. »

Este princípio energético é o que recorrentemente emerge na crítica contemporânea como desdobrado por metonímia pela noção de *movimento*. Movimento que procuramos fazer ressoar como um esquema de descrição das forças estéticas numa experiência ficcional. Pois se trata de não paralisar a presença como presença a si (presença da significação ou do sentido da obra), mas sim de se compreender a obra em seu movimento ou em sua máquina própria como translação de significações em relação à imanência de sua produção e a especificidade de sua captura de forças como o pensa Deleuze. Tratar-se-ia de não separar a obra de seu movimento de captura de forças, aí onde a crítica deve repensar a intersecção ética de sua própria tarefa à necessidade estética do movimento trans-histórico da obra.

O que chamamos aqui de teatralidade maquínica da literatura, não é senão o desdobramento em outro léxico ou em outra estratégia crítico-reflexiva, das noções de *energia* ou *força*, e de seu movimento relacional no interior-exterior (dobra, *pli*) da obra, ou seja, na confluência de uma necessidade ética de extrapolar uma organicidade representacional da arte a partir de uma cartografia das composições dinâmicas de forças que instauram a obra e a tarefa artística na esfera de uma necessidade imanente de criação e performance do

Nietzsche, Lawrence, Kafka e Artaud, são quatro “personagens conceituais” que desenvolveram um modo de performance das forças que estão em jogo na experiência em geral e na experiência literária em particular. Segundo formas expressivas diferentes, cada um desses pensadores ou atores de um teatro do pensamento e de um teatro da vida, desenvolveu formas de expressão da complexidade e multiplicidade de forças em ação e reação no mundo.

A literatura emerge daí, como história e geografias de um pensamento experienciador de mundo que desliza, inclusive, para o seu próprio *fora*, essa exterioridade “interna” ao movimento imanente do pensamento do mundo. Deslize para “um” fora (*dehors*), no sentido da experimentação inaudita que o pensamento artístico pode vir a efetuar sobre suas próprias forças expressivas em deriva e reação, em atividade e suspensão. Daí emerge todo tema deleuzeano da criação de uma língua-outra dentro da língua normativa em que se dá o combate do escritor com seu “estilo” em uma literatura limite. Esse fora se diria de outro modo do que ocorre no mundo, como experimentação artística da mesma experiência em geral dobrada sobre si mesma e que forma ou forja, arranja tanto quanto desfaz e organiza, espaços lúdicos ou perceptivos, tempos excêntricos e concêntricos, processos limítrofes que se executam reiterados e transformados à consciência e ao inconsciente ou mesmo, e paradoxalmente, extrapolando inclusive estas duas categorias psicológicas ao fundar outras formas de sensibilidade, meio conscientes, meio inconsistentes, meio abstratas, e finalmente *dramáticas* ou possíveis de serem apreendidas somente a partir de uma dinâmica performativa, nem apenas dialética nem apenas analítica.

Deleuze se apropria de uma idéia de Artaud para configurar a atuação desse programa crítico. Esta idéia é a de “sistema da crueldade”, a qual ele modifica a partir da noção de teatro da crueldade⁴³ de Artaud. Com Artaud há uma espécie de violência

corpóreo enquanto desejo transvalorado em movimento estético “puro”. Bem entendido, que esse movimento não tem a ver especificamente com a totalidade antológica da obra, mas sim com a qualidade dramática das relações de força da obra em seu desdobramento como pensamento expressivo, discerníveis também a partir de suas partes separadamente, ou fragmentariamente como pretendemos fazer neste trabalho de tese, partindo da leitura de um texto de cada autor para uma transposição excedente de suas relações, no que poderemos observar da conjugação interna de suas imagens com o fragmentário da obra e conjuntamente em relação aos outros textos do *corpus* das obras dos dois autores e também de outro modo, do corpo e ou corpus teórico que se redobra nesse corpus em construção de uma intenção crítica em processo e na busca de uma atividade que, como diria Blanchot, se dá como comentário de comentários. Cf. BIDENT, Christophe. *Maurice Blanchot : Le partenaire invisible*. Champ Vallon, Seyssel, 1998, pp. 255-6.

⁴³ Remetemos-nos a nota anterior sobre a questão de um caráter “hipertransgressivo” da literatura enquanto simbólica de uma energia de contestação infinita da literatura e o sentido da noção de crueldade como operador

benfazeja contra o sistema do juízo forjado por toda uma história - seja da filosofia ou da religião - de uma interpretação reativa das forças. Essa crueldade deve ser pensada não como relação antinômica à bondade, no sentido estabelecido na história da humanidade enquanto esquema de uma dívida infinita para com uma potência transcendente e superior, absoluta e unitária, vale dizer, Deus-Uno-Absoluto. Ela deve ser pensada no sentido de que é necessário um “combate” às vezes, ou quase sempre, violento para se “lesgislar” para além de uma instauração jurídica sedimentada sobre valores transcendentais. Para se aceder a essa potência infinitamente múltipla da immanência do mundo é necessário, portanto, um encontro com certa “crueldade das forças”.

A literatura, ou pelo menos a experiência limite à qual é enfrentado o escritor-artista, promove segundo Deleuze, uma saúde, no sentido que ao elaborar esse enfrentamento, ou esse combate contra um sistema do juízo teleológico-transcendente, o homem se vê frente ao seu próprio limite, a uma ética fundada sobre sua experiência existencial e imanente. Ao se horizontalizar a potência ou as formas transcendentais de julgamento, ao afrontar e superar uma culpabilização originária, teológica, operada na sedimentação arqui-originária do sentido de sua própria condição de finitude, esta transposta na relação simbólica com o sagrado, o homem dessa experiência-limite, ou a *promessa* de um super-homem, como o prediz Nietzsche, adentra um estranho espaço de vertigem e delírio, onde a mesma potência abstrata que ele rejeita como soberana sobre sua existência se reverte na potência de experiência estética que ele próprio se faz produzir. Para isso é necessário penetrar num espaço ou operar a partir de um sistema da crueldade que faz revirar todo o peso dessa sedimentação judicativa e reacionária baseada no recalque histórico dos valores interpretados segundo um programa *reativo*, interpretados segundo uma experiência de culpa e dívida infinita com Deus.

Em resumo, diria que o sacrifício como imagem arqui-originária do sentido cósmico e coletivo de “povo”, passa de um modo enigmático de estado ou de uma qualidade expiatória a um esquecimento des-originário e fundante de uma estrutura ontologicamente reativa. Essa estrutura tem a qualidade do juízo e do julgamento transcendentais, por

dessa outra forma de energia simbólica que aplica Artaud em suas preocupações com uma crítica da representação mimética teatral. Trata-se da mesma qualidade de força estética aplicada à compreensão da arte como movimento existencial e cósmico, movimento de individuação, no sentido de Deleuze.

exemplo, ainda com Kant, e passa a um modo imanente na qualidade do conceito de justiça com Spinoza.

Partindo de certo procedimento analítico de Kant, procuramos situar e movimentar uma discussão sobre a especificidade de uma experiência artística ou literária que nomeamos de experiência-limite e que, necessariamente, deveria se diferenciar de um sentido geral de experiência. Que nesse conceito de experiência em Kant seja absolutamente necessário fazer a gênese de sua constituição no quadro de uma crítica fundamental dos valores de Nietzsche, não deslegitimaria o sentido conceitual geral proposto na citação kantiana enquanto possibilidade de “categorização” da noção de experiência. Afinal, não parte da experiência toda e qualquer possibilidade do próprio pensamento?

É a partir desse debate, portanto, que situaremos o campo de experiência onde Maurice Blanchot e Clarice Lispector estabelecem uma certa estratégia da literatura funcionando como campo de experimentação do pensamento e de uma espécie de “corpo do pensamento” a que uma teatralidade maquínica performaria os movimentos de possibilidade e figuração estéticas. É no sentido dessa experiência limite de um pensamento literário que se daria pela via da criação de imagens e de cenas como as que envolvem paradigmaticamente uma idéia do paradoxo, imagens como as de angústia, de solidão ou de um pensamento existencial beirando o místico e a metafísica, que procuramos perceber uma certa constelação de imagens “conceptuais” e “teatrais”. Por exemplo: imagens dramatizadas e performadas como repetições (na matéria expressiva como na matéria semântica da frase) ou a partir da atribuição de sentidos alegóricos como no uso da palavra “neutro”, por exemplo, que junto a outros termos agenciariam uma espécie de vasto campo semântico limítrofe entre uma dramaticidade cênica operada pela voz narrativa e a exploração antinômica e paradoxal de temas filosóficos no interior e mesmo no exterior dessa experiência literária.

E justamente aqui, interior e exterior devem se dissipar no movimento espasmódico da própria experiência limite, alí onde procuramos discernir os campos de força que possam aderir ao espaço dramático da construção da cena ou dos palcos virtuais onde se desenvolve a voz narrativa que atua, finalmente, como personagem conceitual (entidade de uma instância semiótica) descentrado e em deriva incessante, nesse entrelugar ou nessa “cesura”

(im)produtiva⁴⁴ e neutra, que se realiza a partir dessa experiência literária a que chamamos limite.

Essas imagens ou essas cenas gesticuladas ou plasticizadas a partir de uma série de estratégias dramático-conceituais - por exemplo, no caso de Blanchot: o neutro, a noite, a outra noite, o incessante, o fora, o obscuro, etc, e em Clarice: o nada, uma terceira perna perdida, o infernal, deus, o bestial, o inseto, etc. - funcionam como verdadeiros elementos semânticos para a performance de uma espécie de palco virtual, onde pode ser encenado, se assim podemos dizer, todo um jogo de forças indeterminadas, fluxos de forças móveis que atravessariam os personagens a partir de uma voz narrativa que em cada caso deverá ser descrita em sua mobilidade teatral e maquinica.

É nesse espaço de uma experiência literária limite que certo teatro ou melhor, uma virtual teatralidade maquinica, pode por a prova justamente os limites que uma subjetividade, operada a partir da escritura, encenaria no movimento próprio à voz narrativa enquanto se processa a produção de um corpo e de um corpus interseccionados no movimento artístico ou literário.

Retornando a Kant, no que concerne à questão da experiência, desejamos enfatizar que o sentido de experiência limite trabalhado aqui numa certa linha divergente em relação ao sentido de experiência que advém da crítica kantiana, nos parece, seguindo a leitura que faz Deleuze, ter lançado as bases para uma crítica da razão e, por conseqüência, da experiência, como o sentido de uma atribuição apofântica, operando por via transcendental. Isso, para o pensamento contemporâneo, se impõe como uma possibilidade de se indagar como o pensamento dessas categorias deveria pensar a própria constituição e gênese das

⁴⁴ O conceito de (im)produtividade e posteriormente de (in)operância têm a ver com o que procuraremos discernir no decorrer da tese, a saber, que a experiência-limite da literatura que nos preocupamos em perceber em Clarice Lispector e Maurice Blanchot, se dá ou se afirma em sua dinâmica expressiva, como o caráter de uma escritura que performa tanto um descentramento das noções de poder e de função literárias, quanto se incere numa experiência da linguagem que desgasta incessantemente uma hipotética função sólida do narrador ou dos personagens, transformando o processo da escritura literária em verdadeiras “instâncias narrativas”; em outras palavras, situando e instaurando uma outra performatividade como corpo-dialeto de uma língua “menor” (rarefa das formas e dos efeitos de expressão e dicção) e uma teatralidade do estilo poético no interior da normatividade “operante” da língua literária institucional. O (in)operante nesse sentido é o próprio refluxo do embate da leitura com a multiplicidade dos sentidos que se dão como tripla instância de vozes narrativas no interior da própria teatralidade da máquina literária. A) Função-autor-escritura, B) instância intervalar da leitura-escritura e C) personagens ou entidades literário-discursivas. É nesse sentido que também nos referimos diretamente ao trabalho de Dominique Rabaté quando explora a noção de “Literatura do esgotamento” em seu livro *Vers une littérature de l'épuisement* de 2004.

mesmas estruturas com o intuito de uma entrada nas problemáticas do sentido e do valor da reflexão categorial para seus próprios fins lógicos e especulativos.

Para Blanchot, teórica e ficcionalmente, e para Clarice Lispector que pensa a questão da experiência eminentemente de forma literária, para esses dois escritores, o sentido de experiência está contextualizado no plano geral de uma crítica do sentido e do valor da representação e da própria existência como plano pré-ontológico, ou em outras palavras, se situa no questionamento da própria especificidade do movimento literário como gesto singular de pensamento. Sobretudo para Blanchot - que é também teórico e crítico no sentido profissional dos termos - que pode justamente aceder a possibilidades estéticas que fariam jogar a própria noção de experiência ou as imagens expressivas forjadas no processo artístico e que justamente podem promover um tipo de experiência corpórea ou imanente, no sentido da força performática ou dramática (teatrológica) que aí se apresenta.

Daí lembrarmos da afirmação de Foucault quando fala de uma herança literária de Nietzsche à filosofia, elencando, nesse movimento filiativo, Blanchot e Bataille como escritores relacionados a uma preocupação especulativa que desestabilizaria, de algum modo, o desejo fenomenológico de discernir a experiência do vivido de suas significações possíveis, para instaurar uma experimentação literária que, ao invés de purificar o vivido, no sentido do discernimento de seus fluxos complexos, procuraria aproximar-se de um espaço de experiência onde as significações seriam da ordem do “indescritível”. Porém, justamente aí, onde o pensamento se aproximaria daquilo que o faz existir, paradoxalmente, é a própria possibilidade de sua inexistência, de sua não conformação ou de sua desfiguração, enquanto processo simbólico, que margearia as raias do inconsciente, instaurando a possibilidade de uma experiência de outra dimensão analítica, ou seja, configurada a partir de um nível paradoxal da elaboração do sentido. (Literatura-limite se movendo às margens do “real” como processo de elaboração incessante de uma teatralidade maquínica do corpo-corpus literário, vale dizer, operando no limiar do impensável.)

No limite do invivido, no limiar do esquecimento positivo de uma experiência vivida, ali onde a experiência do sofrimento ou da angústia se aproxima do espaço poético do ordinário e de sua possibilidade asfixiante e cotidiana, ou seja, da entrada do escritor-artista em linhas de fuga ativas ou destrutivas e, ao mesmo tempo, criativas, seria onde uma experiência limite instauraria uma potência estética específica, ou a uma experiência do

literário enquanto circunscrição do inimaginável⁴⁵ segundo Blanchot. Porque o indescritível ou mesmo o inefável paradoxalmente, podem sempre ser chamados à linguagem e ao estranhamento de uma voz ou de uma sensação de neutralidade ou *tédio* diante do cotidiano (aquilo que em Clarice e Blanchot é operado como verdadeiro fundo obscuro ou *ethos* profundo de sua linguagem literária) pode ser justamente esse *ethos*, o espaço onde a possibilidade de uma experiência geral dos sentidos é atribuída enquanto experiência estética, estática, extra-ordinária ou, melhor, *infra-ordinária*, como o indicava sobre sua própria literatura, o escritor Georges Perec⁴⁶.

Nesse sentido, o chamado à narrativa silenciosa e literária enquanto atividade de inscrição subjetiva do vivido, ou mesmo de reinscrição de um movimento (in)descritível dado na rememoração impura e criativa da experiência subjetiva, atinge, no limite da intenção narrativa, um espaço literário próprio à escritura. Trata-se desse espaço esférico, ao qual Blanchot alude em sua leitura de Proust⁴⁷, no qual a linguagem retorna a si mesma como técnica narrativa sobre as dimensões imanentes do espaço e do tempo. Nesse sentido, no espaço móvel onde se dá a escritura, no espaço esférico onde o tempo é dobrado e redobrado como atribuição poética da própria narratividade, um limite é lançado à sua própria transposição impossível. Limite no qual se engendra como experiência intensiva⁴⁸ de

⁴⁵ Sobre toda a importante discussão na teoria blanchotiana de uma noção de *inimaginável* enquanto a potência própria onde pode operar uma literatura “fantástica”, termo progressivamente renomeado por Blanchot, pelas figuras de uma “souveraineté de l’invisible” ou justamente pela figura bataillana de “L’expérience intérieure”. Cf. BIDENT, Christophe. *Maurice Blanchot: Le partenaire invisible*. Champ Vallon, Seyssel, 1998, p. 245. Ou, ainda, « La nature propre du fantastique [...] est de passer pour la réalité même, d’être le tout de la réalité » « C’est dans ce que Blanchot nomme indifféremment le fantastique ou le merveilleux qu’il perçoit « en apparence une fantaisie et un jeu, en vérité l’expérience la plus profonde d’un homme ». Há nesse capítulo do livro de Bident, toda uma discussão a respeito do sentido de uma aparente retirada ou inexpressividade de Blanchot da cena política ou da falta de um engajamento político, no sentido que impôs Sartre. Para Blanchot, a literatura detém as potências soberanas de uma contestação ou transgressões absolutas do real e do ideológico. Inclusive, para se compreender essa tensão Blanchot-Sartre, é necessário se voltar para a constituição formal do pensamento de ambos. A literatura para Blanchot se constitui no sentido de transgressões infinitas do real, não para sobrepor-lo dialeticamente, mas para desconstituir-lo ou reconstituir-lo em seu próprio movimento ontológico e imagético. Artaud, Leiris, Kafka, são alguns exemplos desse fantástico hipertransgressivo ao qual se refere Blanchot. Christophe Bident comenta: « Blanchot abandonnera par la suite le terme « fantastique » pour évoquer cette souveraineté de l’invisible, de l’expérience intérieure. Il le remplacera par celui d’imaginaire, un imaginaire ouvert à l’infini à la figure souterraine de l’inimaginable. Ainsi, en 1947 : « L’irréalité commence avec le tout ; L’imaginaire n’est pas une étrange région située par-delà le monde, il est le monde même, mais le monde comme ensemble, comme tout » (pp. 120-133 e p. 307).

⁴⁶ PEREC, Georges. *Romans & Récits*. Ed. établi et présentée par Bernard Magné. La pochotèque, Le livre de Poche. 2002, p. 12.

⁴⁷ BLANCHOT, Maurice. *O Livro Porvir*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo, Martins Fontes, 2005, p.29.

⁴⁸ Talvez seja necessária uma nota explicativa para explicar por que se fez aqui uma leitura da *Crítica do juízo* de Kant. Que a escritura seja para Blanchot uma espécie de tecnicidade literária do próprio pensamento; ali

subjetivização do *corpo* em um *corpus* de escritura, a atividade infra-ordinária da escritura enquanto extrapolação e intrapolação do vivido na obra.

Extrapolar ou retornar à interioridade destes pólos é operar como força intensiva no próprio movimento centrífugo e centrípeto da crítica, onde se desviam e se desfiguram, como movimento para fora do sistema, os pólos dialéticos da forma e da substância ou da figura e do fundo. Infrapolarizar nesse caso será, portanto, intensificar o trabalho crítico como jogo descritivo das forças e mobilidades intensivas que se deslocam incessantemente na obra literária; justamente porque aí se encontra na tarefa artística a complexidade à qual Kant (talvez insuficientemente) se remete ao tratar dos materiais e objetos estéticos enquanto pertencentes ao plano de uma crítica do juízo, justamente esta encarregada de compreender a complexidade dos elementos *afectivos* que estão envolvidos nas relações e no processo produtivo e destrutivo do qual a arte (re)presenta o próprio movimento.

Uma noção de experiência limite da literatura procura se aproximar do que Deleuze alude, de forma complexa em sua filosofia, do impensado do pensamento. Nesse sentido, procuramos aproximar esse “impensado do pensamento” da noção de *teatralidade* da literatura a partir de uma problematização sobre a noção de voz narrativa e do caráter “neutro” dessa voz atuando como verdadeiro movimento dramático no interior do que associaremos à forma genérica do conceito de *récit* em francês.

onde o pensamento se neutraliza em relação ao seu outro, ou seja, sua materialidade processual de escritura; que a *Crítica do juízo* kantiana tenha surgido como desdobramento necessário às duas primeiras críticas e, sobretudo, que a partir desse desdobramento se pensa numa criticidade estética limite tanto no interior quanto exteriormente à criticidade teórica e prática no interior da metafísica kantiana, trata-se aí da importância para Kant de estabelecer um questionamento que poderíamos chamar paradoxal, a saber, existiriam princípios de fundamento a priori no que concerne aos juízos estéticos, ou em uma palavra, qual o estatuto ou a fundamentação que regeria a atividade propriamente estética que se dá na esfera das artes? Questionamento que se dá como verdadeiro entre-lugar nas críticas teóricas e práticas de Kant, ali onde uma espécie de movimento descritivo infinito parece se abrir como possibilidade crítica no que diz respeito ao jogo de forças próprio à atividade artística. Como se a crítica literária ou o discurso crítico em suas formas diversas e em suas linhas teóricas variadas, bebessem finalmente dessa espécie de atribuição filiativa da crítica do juízo estético às duas outras críticas kantianas. Como se entre um discurso teórico sobre a natureza e um discurso prático ou moral sobre a liberdade, necessariamente irrompesse esse campo móvel de uma crítica das forças estéticas que amparariam a própria atividade do pensamento, e que para além das categorias do entendimento e da razão, fosse absolutamente necessária a compreensão e descritibilidade infinita desse movimento sobre o qual, no limite, não podemos antever nenhuma finalidade que não seja redobrar os fins da atividade artística sobre a própria crítica que os elabora sempre já como outra matéria, atribuindo sentido ao que não cessa de oferecer seu próprio sentido, desde sempre fadado a ser especulado na forma de outra economia, na reverberação de suas diferenças, no limite ou nos limiares do trabalho de desgaste produtivo ininterrupto a que a crítica deve sua potência em relação à potência artística.

Finalmente, é nesse espaço de inversão ou de desestabilização crítico-epistêmica de uma experiência fenomenológica ao qual se remete Foucault como assertiva a uma filiação nietzscheana de Blanchot e Bataille e da qual ele mesmo fará parte junto a Deleuze e Derrida - cada qual, bem entendido, criando sua própria singularidade teórica - que nós acrescentaríamos o nome de Clarice Lispector como experimentadora limite dessas regiões onde o impensado ou o inimaginado passa a ter, paradoxalmente, lugar a partir de um movimento que chamamos teatrológico da literatura.

Sobre o conceito de experiência de escritura (literária).

La *forme* fascine quand on n'a plus la force de comprendre la force en son dedans.⁴⁹
DERRIDA. « Force et signification » in *L'écriture et la différence*, p.11.

A experiência do fenomenólogo é, no fundo, uma certa maneira de pôr um olhar reflexivo sobre um objeto qualquer do vivido, sobre o cotidiano em sua forma transitória, para extrair as significações. Para Nietzsche, Bataille, Blanchot, ao contrário, a experiência é tentar chegar a um certo ponto da vida que seja o mais próximo do invivível [l'invivable]. O que se requer é o máximo de intensidade e, ao mesmo tempo, de impossibilidade. (...)

Por outro lado, a fenomenologia busca restituir a significação da experiência cotidiana para reencontrar em quê o sujeito que sou é efetivamente fundador, em suas funções transcendentais, dessa experiência e de suas significações. Em contrapartida, a experiência em Nietzsche, Blanchot, Bataille tem por função arrancar o sujeito de si mesmo, de fazer em sorte que ele não seja mais ele mesmo ou que ele seja levado à sua destruição ou à sua dissolução. É um empreendimento de des-subjetivação.

FOUCAULT. Entretien avec Michel Foucault (281). « Conversazione con Michel Foucault » In: *Dits et Ecrits*, vol II., pp. 861-862.

Em “La mort possible”, de *L'espace littéraire*, Blanchot estabelece uma discussão sobre a palavra *experiência*. Essa passagem é exemplar para apresentar uma certa definição desse conceito que é um dos nossos motivos de tematização e discussão.

De algum modo, a problemática inicial que orienta nosso trabalho de tese é justamente a do problema da experiência literária operada a partir do conceito de escritura acionado em chave pós-estruturalista⁵⁰ enquanto preocupação conceitual e estética,

⁴⁹ DERRIDA, J. *L'écriture et la Différence*. Paris, Seuil, 1967.

⁵⁰ Poderíamos atribuir um valor de “performance” ao gesto da escritura. O conceito de escritura que aqui operamos é crítico da noção de linguagem, em geral, como representação do mundo e da noção de escritura, em particular, como suplementar em relação à fala. O conceito de escritura, na linha de uma crítica da metafísica da presença, é desenvolvido de forma mais incisiva a partir da segunda metade do século XX por alguns teóricos e filósofos como Maurice Blanchot, Gilles Deleuze e Jacques Derrida dentre outros, como conceito operador de uma crítica geral da representação. Esse conceito opera dinamicamente toda uma crítica dos dualismos fundamentais tais como: essência/aparência, fala/escrita, identidade/diferença, exterior/interior,

desenvolvido no trabalho teórico e ficcional de Blanchot e na escritura ficcional e ensaística de Clarice Lispector.

Citamos Blanchot:

L'oeuvre attire celui qui s'y consacre vers le point ou elle est à l'épreuve de son impossibilité. En cela, elle est une expérience, mais que veut dire ce mot ? Dans un passage de *Malte*, Rilke dit que « les vers ne sont pas des sentiments, ils sont des expériences. Pour écrire un seul vers, il faut voir beaucoup de villes, d'hommes et des choses... » Rilke ne veut pas dire cependant que le vers sera l'expression d'une personnalité riche, capable de vivre et de avoir vécu. Les souvenirs sont nécessaires, mais pour être oubliés, pour que dans cet oubli, dans le silence d'une profonde métamorphose, naisse à la fin un mot, le premier mot d'un vers. Expérience signifie ici : contact avec l'être, renouvellement de soi-même à ce contact – une épreuve mais qui reste indéterminée.⁵¹

Veremos adiante que essa problemática de um regime de atrações ou de um *jogo de forças* no seio da experiência literária - que Foucault aponta ou identifica no conhecido ensaio sobre Blanchot “La pensée du dehors”⁵² - atravessará de algum modo nosso trabalho

etc, no sentido de fazer emergir uma outra capacidade “epistemológica”, ou digamos em outras palavras, uma capacidade gestual e crítica de registro geral das forças discursivas que historicamente se basearam numa dialética binária, opositiva e sintética.

O termo ou a noção de *escritura* será operado conceitualmente enquanto registro de valor e sentido da linguagem a partir do dinamismo permutativo que lhe é próprio, fazendo jogar tanto o sentido quanto o valor expressivos e formais, sentido e valor, então, pensados enquanto sistema semiótico iterável e disseminante da própria linguagem, construtores tanto de uma realidade histórica quanto ficcional e paradoxalmente coexistentes na dinâmica institucional da literatura. Escritura, para além de um suporte gráfico e lingüístico é processo gestual expressivo, formal e semiologicamente teatrológico e passível de uma crítica ao nível das forças, do valor e do sentido da escritura enquanto dimensão trans-histórica. Para além de uma dialética da forma e do conteúdo, pensamos uma crítica do valor e do sentido da própria linguagem enquanto máquina crítica imanente que associamos à imagem de uma teatralidade maquinica da literatura como possibilidade de uma efetiva poética do pensamento, quando este se pensa no limiar de sua própria impossibilidade, aí onde uma noção de efeitos e sensações pode dar lugar à construção e à performance de experiências que chamamos limite.

Citamos um trecho de *L'entretien infini* de Blanchot como marca de compreensão epistemológica do que se entende neste trabalho do termo escritura e de como se fará jogar na pesquisa essa noção-conceito. « Ecrire, l'exigence d'écrire: non plus l'écriture qui s'est toujours mise (par une nécessité nullement évitable) au service de la parole ou de la pensée dite idéaliste, c'est-à-dire moralisante, mais l'écriture qui, par sa force propre lentement libérée (force aleatoire d'absence), semble ne se consacrer qu'à elle-même qui reste sans identité et, peu à peu, dégage des possibilités tout autres, une façon anonyme, distraite, différée et dispersée d'être en rapport par laquelle tout est mis en cause, et d'abord l'idée de Dieu, du Moi, du Sujet, puis de la Verité et de l'Un, puis l'idée du Livre et de l'œuvre, en sorte que cette écriture (entendue dans sa rigueur énigmatique), loin d'avoir pour but, le Livre, en marquera plutôt la fin : écriture qu'on pourrait dire hors discours, hors langage. » Cf. BLANCHOT, Maurice. *L'entretien infini*. Paris, Gallimard, 1969. (§ 3, Note, p. VII)

⁵¹ BLANCHOT, Maurice. *L'espace littéraire*. Paris, Gallimard, 1955, p. 105. Na tradução brasileira : *O Espaço Literário*. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro, Rocco, 1987, p. 83.

⁵² Cf. « La pensée du dehors », in : FOUCAULT, Michel. *Dits et écrits. 1954 -1975*. Paris, Gallimard, 2001, p. 546. « L'attirance est pour Blanchot, c'est qu'est, sans doute, pour Sade le desir, pour Nietzsche la force, pour Artaud la materialité de la pensée, pour Bataille la transgression : l'expérience pure du dehors et la plus dénudée. (...) l'attirance (...) ne prend appui sur aucun charme, ne rompt aucune solitude, ne fonde aucune communication positive. Être attiré, c'est n'est pas être invité par l'attrait de l'extérieur, c'est plutôt éprouver, dans le vide et le dénouement, la présence du dehors, et, lié a cette présence, le fait qu'on est irremediatement hors du dehors. Loin d'appeler l'interiorité à se rapprocher d'une autre, l'attirance manifeste impérieusement

como uma espécie de problematização capilarizada e que tenderá a organizar, num certo regime de tensões, uma conjuntura ou gestualidade teórica figurada no que se tem chamado pós-estruturalismo no âmbito da crítica literária. Problematização que procura, sempre que possível, operar uma relação geral entre um estatuto de crítica contemporânea da linguagem e uma experiência da literatura enquanto campo de forças corpóreas e discursivas dada no ato performativo da escritura.

Veremos também que essa experiência-limite da literatura será operacionalizada junto ao termo *épreuve* que performa ou *joga* (com o que há nesse verbo de potência de acaso e de irreducibilidade a uma finalidade) com o sentido de uma experiência tanto corpórea ou imanente, quanto também de algum modo, transcendental, no sentido amplo de eixos temáticos interseccionados como linguagem, significação e sentido a partir de um questionamento crítico geral sobre o estatuto epistemológico do conceito de *(re)apresentação*. Justamente aí se encontrará o processo complexo que poderia ser chamado pós-fenomenológico, seja o de uma experiência de escritura que ao tematizar o espaço de suspensão do sentido, a partir de estratégias temáticas e semânticas, deve elaborar a si própria - ou seja, essa experiência limite da literatura - como estratégia poética e retórica, onde a linguagem se des-funcionaliza a partir de uma tática de desestabilização do sentido. Esse seria o gesto próprio de um movimento crítico como o da desconstrução de Derrida por

que le dehors est là, ouvert, sans intimité, sans protection ni retenu (comment pourrait-il en avoir, lui qui n'a pas d'intériorité, mais se déploie à l'infini hors de tout fermeture ?) ; mais qu'à cette ouverture même il n'est pas possible d'avoir accès, car le dehors ne livre jamais son essence ; il ne peut pas s'ouvrir comme une présence positive (...) mais seulement comme l'absence qui se retire au plus loin d'elle-même et se creuse dans le signe qu'elle fait pour qu'on avance vers elle. » (pp. 553-554)

Diria que em *A paixão segundo G.H* essa possibilidade de um pivô conceitual seria da ordem de uma relação angustiosa com a idéia sobre uma espécie de ancestralidade inumana, aí jogando uma experiência de ordem pré-ontológica pela gestualidade e expressividade da escritura ou, por outro viés, que existiria uma preocupação geral com a condição humana limitada a uma racionalidade impotente diante da abertura fulgurante e selvagem de um mundo poético e de algum modo pré-filosófico. Essa ancestralidade imanente que pulsa como vetor de atração ou de força na obra clariciana operaria a partir de uma tensão cética a respeito de uma tematização geral onto-teológica acionada por um amplo corpus de escrituras teológicas, filosóficas e literárias. Abre-se aí uma imensa problemática que consistiria em se delimitar dinamicamente a resultante entre experiência literária e experiência fática traduzida na forma de uma chave ou acesso biográfico no mínimo problemático. Na perspectiva deste trabalho poderíamos equacionar essa problemática da obra enquanto jogo de forças dado na forma expressiva e literária de uma *épreuve* de escritura enquanto corpus e uma *épreuve* de existência enquanto corpo. Desde já, indica-se a problemática de se ser tentado a fazer operar uma simples atribuição polarizada entre o corpo e o corpus na obra. Procura-se, é verdade, dinamizar o mais sutilmente possível esse jogo binário, justamente para se pensar numa sorte de construção cartográfica do jogo de forças dessa tensão, ainda mais quando que se trata aqui de se entender duas obras e dois universos ficcionais dados como eventualização de uma comparação crítica literária. O conceito de teatralidade acionará em um segundo

exemplo e suas cadências e reverberações singulares nas obras de Jean-Luc Nancy, Philippe Lacoue-Labarthe ou Didi-Huberman, por exemplo.

Trata-se de aceder a um registro do tratamento filosófico no interior mesmo dos movimentos corpóreos dos personagens; ali onde a tematização de uma relação de um corpo fático possivelmente acionado como relação de escritura *bio* ou *esquizo*-gráfica e de um corpus de escritura é agenciada como o próprio da experiência da escritura, seja em sua forma seja em sua expressividade.

Nesse sentido, um jogo de forças deveria ser discernido justamente onde a cena literária trabalha indissociavelmente em relação de reciprocidade com a operação sutil de expressividade que chamamos teatral e à que se procura associar uma preocupação teórica do que chamaremos de economia crítica do estilo numa escritura literária.

Obra de uma poética do neutro, a linguagem literária em Blanchot e, de outro modo, em Clarice, é o próprio espaço de *épreuve*, onde o sentido se escava⁵³ a si próprio se

movimento essa problematização teórica a respeito da noção de escritura literária, de tematização filosófica e de performatividade ou de gestualidade crítica utilizada na tese.

⁵³ *Escavar-se* seria a tradução para o verbo francês *se creuser*, ou talvez ainda, *tornar oco*, escavar, esvaziar, são sentidos que freqüentemente pode-se ler em Blanchot, tanto em sua obra literária, quanto crítica. Diria que esse termo atrai para si uma imagem des-subjetivante ou desfigurante de uma relação estética fático-ficcional na qual seria explorada toda uma problemática da linguagem elevada ao sentido de *épreuve* ou prova-ção de uma experiência específica da literatura. Para Foucault e Blanchot, por exemplo, essas formas de experiências literárias limite e que se dão na forma do que chamamos *épreuve* de escritura, surgem de modo mais agudo no final do século XIX e começo do século XX, a partir de Mallarmé, Rilke, Kafka, Proust, Breton, Bataille, Des Fôrets, Artaud, etc., para então se desdobrarem e avançarem até obras como as de Blanchot e Beckett ou de forma mais ampla e genérica, em muito da produção do que se chamou, a partir de uma conceitualização do próprio Blanchot, *récit* como expressão estética ou prova de uma nova experiência literária que faria frente ao modelo de representação ou de ilusão romanesca da literatura de fins do séc. XIX.

De algum modo, entre esses marcos históricos citados, o agudo debate surrealista no qual se inserem Blanchot, Bataille e Artaud como pensamentos ou contrapontos transgressivos é o próprio campo de prova e a expressão de um limite teórico a ser “transposto” em relação ao problema geral da representação no âmbito estético e filosófico da linguagem. A esse respeito o ensaio biográfico *Maurice Blanchot: le partenaire invisible* de Christophe Bident, situa de forma abrangente e aguda as relações contextuais, estéticas, políticas e conceituais que constroem a cena do pensamento blanchotiano no século XX na França.

Foucault dirá em “C’était un nageur entre deux mots”, in *Dits et écrits - I*, pp. 582-85, a propósito de Breton, que essa experiência seria algo de novo e que se descolaria inclusive da própria idéia de literatura e de filosofia. É a partir desse ponto que pensaremos e evocaremos a possibilidade de operar um gesto crítico no sentido de aproximar o trabalho da crítica da necessidade de “*épreuver*” o jogo de inflexão de uma linguagem literária limite e da necessidade da crítica em prová-lo não como domesticação e interpretação da forma, mas como desdobramento da força própria do texto na gestualidade crítica.

Entendemos escritura literária enquanto verdadeira maquinária de linguagem que escava e esvazia o sentido tornando-o matéria de abstração, porém a partir de uma potencialização singular de seu próprio trabalho crítico incidindo sobre sua dimensão de experiência. Essa dimensão singular de *épreuve* ou prova-ção a que a literatura passa a operar, de forma mais aguda a partir do surrealismo e de sua transposição, se desdobra justamente no contexto de uma releitura da fenomenologia de Husserl. Ali onde a filosofia procura suspender o

reelaborando numa relação agônica e muitas vezes aporética e onde certas imagens do corpo, do espaço e do tempo se conjugam num campo de subjetividade plural, poroso, invocando uma relação com os próprios limites da experiência enquanto linguagem, seja o termo de experiência justamente o campo ou o plano de (im)possibilidade do sentido. É o que repete Blanchot a partir de uma leitura singular de Heidegger que poderíamos indicar como um programa crítico pós-fenomenológico operado a partir de uma preocupação que apontaríamos como uma estética das forças ou uma crítica ontológica da obra enquanto trabalho e jogo iterável da escritura. *L'espace littéraire* e *L'entretien infini* aparecerão aqui como material teórico incontornável.

O conceito de experiência-limite que acionaremos ao lado da noção de *épreuve* no caso das narrativas de Clarice e de Blanchot, poderia ser pensado como um espaço de impossibilidade de descrição objetiva de certos processos ou cenas da narrativa, mas que, contudo, numa espécie de contracorrente, abriria justamente a possibilidade de uma criação literária densificada por essa vizinhança, diríamos atópica e incansavelmente limítrofe, entre o que é da ordem do corpóreo e do que pode se desenvolver poeticamente a partir de uma narrativa delirante, paradoxal e vórtica. Esse movimento de imagens dado muitas vezes na forma de uma prosa poética será operado conceitualmente em alguns momentos pelos termos “experiência-limite da literatura” ou também como a própria *épreuve* dessa escritura.

juízo em relação à “coisa” fática do mundo, a literatura prova uma espécie de intersecção (i)mediata entre os pólos da experiência do pensamento.

Entre sujeito cognoscente e objeto cognoscível opera uma tensão própria ao trabalho poético e retórico *da e sobre* a linguagem. Enquanto uma determinada relação da filosofia com a verdade é impulsionada ao seu limite pela fenomenologia, a literatura estabelece um nexos diferente e de outro nível com esse limite. Na verdade esse limite passa a não ser simplesmente suspenso ou posto entre parênteses por uma experiência limite da literatura.

Se Husserl pensa numa estratégia lógico-filosófica, *epoché*; a experiência de uma *épreuve* de escritura fará jogar o sentido para além dessa suspensão, diríamos que exercerá uma força de sobre-suspensão ou uma *sur-epoché*. A linguagem, nesse nível de inflexão que gera uma experiência-limite do real seria da ordem da própria relação intrínseca do consciente e do inconsciente, do imaginário e do simbólico operados por um jogo de forças entre os signos e sua matéria de dinamismo criador que é uma capacidade do real ser posto a prova, ou seja, ser experimentado de forma imanente. Campo da sensação, mas conceptualizado a partir da percepção sensível, o real passa a ser “provado” enquanto trabalho da linguagem sobre sua própria extensão afectiva, perceptiva e conceptiva. Como dirá Deleuze em *O que é a filosofia*, p. 211, são modos diferentes de apreensão do real pensado enquanto plano de imanência que operam a filosofia, a ciência e a arte. *Conceptos, perceptos e afectos*. Entre sujeito e objeto se ainda nos é necessária a polarização, se interpenetram numa velocidade infinita e num jogo de forças intensivos três modos de relação e de operação de sistema múltiplo e complexo da experiência-pensamento-linguagem. Mas cada um destes termos ou modos do ser acabam por agenciar uma *épreuve* no plano de imanência mais intensificado ou gerenciado de certas finalidades que são de algum modo a motivação de uma intenção que esboçara a materialidade de uma produção específica do pensamento. Em

Por outro lado, um acesso crítico à experiência limite literária obriga de algum modo a se pensar junto a Blanchot nesse termo de uma *épreuve* no próprio processo crítico. Essa experiência crítica sobre uma experiência literária que chamamos limite se direciona a um certo movimento que chamaremos *quiasmático*. Pois, se há uma problematização em se experimentar o próprio de uma representação problemática (leia-se: a crítica) com um sentido limite do literário, esse espaço de crise abriria justamente um outro espaço de crise sobredeterminado pela fronteira irreduzível da experiência de leitura da obra e a experiência de escritura da crítica. Daí a intenção de ao menos um sobrevôo teórico sobre o que se chama aqui de economia crítica do estilo.

Se uma experiência limite é possível enquanto escritura literária, ela resvala ou se direciona a linhas de fuga estilísticas relacionadas a estratégias próprias do trabalho poético e retórico com a linguagem. Essa propriedade ou essa força do literário se afastaria, tanto quanto se aproximaria, de uma crítica que deveria, nesse movimento paradoxal, se descaracterizar enquanto linguagem crítica e se reinventar enquanto movimento ou gestualidade crítica que se avizinham dessa autenticidade de estilo ou dos modos expressivos agenciados no trabalho da obra literária. O quiasma é o espaço sempre escavado e (re)presentado por uma gestualidade irreduzível da obra tanto quanto esta é irreduzível à crítica. Daí a necessidade de um encavalamento do comentário, da citação, da parodia e finalmente do ensaístico corroborado por uma programática de notas e seus efeitos de desvio.

Dessa experiência de leitura limite ou limítrofe em Clarice ou Blanchot, que arrasta o leitor até os confins de uma espécie de intersecção angustiosa de um relato delirante e contudo absolutamente coerente em sua deriva ontológica, prova-se uma indeterminação ou uma suspensão do sentido que se elabora no trabalho ininterrupto de uma busca não revelada pelos personagens a partir de uma certa prova-ção ou *épreuve* de experiências-limite. São os temas da afetividade que são estirados a uma dimensão de improbabilidade de resolução. São pensamentos que escorrem dos corpos mesmos que se diluem nessa improvável conquista de entendimento sobre o destino de um amor ou de uma amizade que, desejados em sua completude, não são alcançados a não ser a partir de uma confrontação fantasmática

resumo: a) filosófica, dispositivada por reflexividade e conceptualização; b) científica, funcionalizada por functividade e percepção ou finalmente c) artística, performada por composição e afectuação.

com um outro ou o outro que sempre se distancia, mesmo que para cada vez, se reaproximar, seja como (im)possível realidade fática no interior da ficção, seja como fantasia ou fantasma ou indeterminação suspensiva do espaço ontológico em que se funda a cena em sua teatralidade⁵⁴ ficcional. Daí a preocupação em se constituir num segundo movimento desta pesquisa uma cartografia gestual que poderia articular a dinâmica de uma tematização especulativa absolutamente liberada de uma expressividade filosófica, mas justamente potencializada por uma performatividade cênica apoiada no que chamamos de teatralidade maquínica da narrativa.

Assim, veremos que a imagem da perda de uma terceira perna no início de *A paixão segundo G.H.* performa uma complexidade expressiva que faz jogar de forma singular o próprio cerne da experiência angustiosa de sobrepassamento transcendental que narra a protagonista. A perda de um excesso inútil é a própria imagem de uma ação neutra e de sentido suspensivo, trabalhando a cena numa espécie de escavação do próprio sentido agônico que vai ser redobrado e desdobrado numa invaginação inclusive expressiva na seqüência de repetições de frases no fim e no início de cada “parte” ou capítulo sem marca numérica do texto de Clarice. Do mesmo modo, como se verá adiante, a cena de Thomas escavando sua própria cova, e em um determinado momento criando a imagem da sensação da escavação de seu próprio corpo, como se seu corpo se desfigura-se numa relação metafórica com a imagem conceitualmente impossível da descrição de sua própria morte.

⁵⁴ Philippe Lacoue-Labarthe, em “A cesura do especulativo”, aproxima e procura relacionar uma força teatral do trágico como de algum modo originária de um espaço de jogo no interior da própria filosofia. Partindo de um ensaio de Peter Szondi intitulado *Ensaio sobre o Trágico*, Lacoue-Labarthe intenta descrever os nexos e paradoxos que jogam na questão mesma do fundamento, mesmo que sem origem determinada, do trágico na operação filosófica. A preocupação e seu centro excêntrico, como ele diz, se localiza no trabalho de tradução e observação teórica de Hölderlin. Da poética de Aristóteles à filosofia romântica alemã, particularmente com Schelling, nesse ensaio, Lacoue-Labarthe faz ressoar essa desconcertante filiação do trabalho de uma poética do trágico sobre o tecido do especulativo. Na verdade, trata-se nesse livro de fazer ressoar as contradições produtivas de uma relação irredutível à identificação de todo um *ethos* moderno se diferenciando na própria repetição interpretativa dada nas traduções das peças trágicas gregas como *Édipo-Rei* e *Antígona* por exemplo. Se nosso intuito é o de fazer operar uma certa máquina teatral a partir da leitura de uma gestualidade dos corpos nos textos de Clarice e Blanchot, essa intenção prevê essa correspondência, digamos, filiativa entre uma poética do trágico e o trabalho do especulativo enquanto crítica literária. Citamos Lacoue-Labarthe: “E se, de fato, a natureza da operação filosófica em geral (e especulativa em particular) é fundamentalmente *econômica*, o próprio princípio dessa economia é a relação espetacular, e seu aspecto mimético é oferecido pela própria estrutura da teatralidade à filosofia. E à filosofia de Schelling também, que só inaugura, como se vê, o pensamento trágico tornando-se o eco da poética da tragédia e, até mesmo, de mais longe, do antigo fundo do ritual e do sacrificial, dos quais tudo indica, de fato, que a catarse de Aristóteles seja *também* a justificação e a transposição filosóficas. Ou ainda, um não exclui o outro, a sua verificação lógica”. Cf. Lacoue-Labarthe, Philippe. *A imitação dos modernos: Ensaio sobre Arte e Filosofia*. Orgs. Virginia de A. Figueiredo e João Camillo Penna. São Paulo, Paz e Terra, 2000, p. 192.

Ora, o que se extingue de sua consciência no momento da morte não pode jamais ter relação fática com esse evento paradoxal e absolutamente inexpressivo da morte, pois a morte é virtualidade sempre interiormente possível e atualidade exteriormente impossível do ser vivente. Veremos que esse tema é uma imagem de certo modo fundamental e essencial na obra blanchotiana. Nesse ponto Blanchot faz uma leitura diferenciante do conceito de *ser-para-a-morte* de Heidegger e nesse ponto é que elabora sua verdadeira singularidade conceitual ao desenvolver toda a tematização do conceito de neutro.

Porém, essa distância (seja no monólogo clariciano de G.H, seja no *récit*⁵⁵ blanchotiano) não é nunca simples separação seguida de angústia. É antes um trabalho de negativização de uma construção elaborada do desejo de união, do desejo de mergulho na interioridade alheia, esta, contudo, sempre solapada pela vertigem de uma reaproximação da imagem do outro. Essa imagem é um dos núcleos da problemática estética filosófica de *Thomas L'obscur*. Pois é a problemática da imagem como espécie de *subjectum* “quântico” que deverá ser explorada mais adiante.

A imagem seria o próprio complexo de uma virtualidade atualizada no desejo de escritura. Esse bloco afectivo-perceptivo é trabalhado nos termos da *paradoxologia* blanchotiana (trabalho estético teórico da noção de neutro, que é operado, por exemplo, enquanto procedimento discursivo e ficcional, na estratégia retórica e semântica de operação ou neutralização dialética de seus enunciados)⁵⁶. Este imagem afectiva poderia de algum

⁵⁵ Sobre a problemática teórica do que se instituiu na crítica literária francesa como definição de um gênero à parte, o *récit*, termo conceitualizado pelo próprio Blanchot e que pode ser traduzido com cautela por “relato” ou “novela”, citamos trecho do livro de Dominique Rabaté no qual é desenvolvido um ensaio sobre a articulação expressiva, formal e teórica deste “gênero” literário que se desenvolve, no caso da literatura francesa, principalmente a partir da segunda metade do século XX, performando o trabalho de uma voz narrativa que extrapola os limites de uma ilusão mimética realista ao desdobrar toda a complexidade da operação narrativa enquanto performance poética e egológica. Nesse sentido é que retomamos essa discussão sobre o caráter performativo e dramático do *récit* para além de uma descrição ou aplicação teórica e em direção a uma experiência crítica propriamente dita no sentido do que chamamos de teatralidade maquínica do texto ficcional em Clarice e em Blanchot. « (...) Le narrateur de chacun de ces récits se présente plutôt comme un locuteur; il met clairement l'accent sur l'acte de parole qu'il est en train d'accomplir pour un destinataire plus ou moins personnalisé. La narration se met donc en scène selon un certain effet de voix. (...) La dimension qui est ainsi visée est bien celle d'une théatralité spécifique au texte littéraire quand il a pris conscience de son formidable pouvoir de séparation : espace de la scène, rôle du monologue en attente de réponse, pratiques du jeu de l'acteur avec ses pauses et ses déguisements. » Cf. RABATTÉ, D. *Vers une littérature de l'épuisement*. José Corti, Paris, 2004. P.17, 18.

⁵⁶ Remetemos, quanto ao sentido que damos ao termo “paradoxologia blanchotiana”, ao absolutamente esclarecedor capítulo “Respecter le Scandale” – Critique Littéraire, 1945-1948” do livro de Christophe Bident: *Maurice Blanchot – Le partenaire invisible*, Champ Vallon, Seyssel, 1998, pp. 242-258. Nesse capítulo, Bident apresenta tanto um desenvolvimento dos processos históricos e políticos da construção da maquinaria teórico e

modo, ser percebida quando a narradora alegoriza vertiginosamente uma experiência de paixão e angústia em G.H., nessa figuração onde há toda uma parábola filosófica e “teológica” sobre a destinação do humano enquanto processo sem finalidade que não passe por uma paradoxal supliciação agônica e sublime do eu.⁵⁷

Essa imagem que tentamos descrever como paradoxal, bloco afectivo-perceptivo e o que ela opera como figuração de uma voz narrativa neutra, poderia ser descrita como aquilo que não se dirigiria finalmente, a não ser em direção aos confins de uma ética sobredeterminada por um jogo literário de forças irreduzíveis a um estatuto ontológico do Eu, do Outro e sob a forma de uma espécie de impessoalidade obtusa. Esse bloco afectivo ou essa voz narrativa que se move como que travestida em voz narradora se articulará adiante em nossa pesquisa sob a forma conceitual do que chamaremos Eu-eu-outro.

crítica que coexistem no estilo blanchotiano, e que tomam uma forma mais operatória nesse período do recém pós-guerra.

⁵⁷ Seria necessário apontar a necessidade da aproximação ao tema da *Communauté désouvrée* de Jean-Luc Nancy. Basicamente, se indicará uma linha de força e de intersecção dada na forma da estratégia de se pensar o gesto de escritura e de ficcionalização como produtor de uma teatralidade maquínica em *Thomas L'obscur* e em *A paixão segundo G.H.* Teatralidade esta, operada por estratégias específicas de trato com a imagem literária como possibilidade de uma performance estético filosófica. O tema da dessubjetivização, da morte e da relação da escritura com a morte e o corpo, da morte como limite ou limiar de uma transgressão impossível entre uma caracterização agônica do eu sempre transtornado em outro-de-si, ou como veremos, eu como passagem agônica de um em-si para um fora-de-si, elaborado necessariamente nesse espaço de *espaçamento* (*l'éloignement*) e de atopia que se reverte o literário como encontro paradoxal de uma im-possibilidade comunitária; a literatura neste sentido espaça o próprio de uma possibilidade inumana do humano, ali onde categorias filosóficas devem ser performadas por uma poética sem finalidade a não ser que transtornadora do ontológico enquanto tal. Comunidade de sentido sempre em escassez e incompletude, ou seja, escavação e desfiguração de seu próprio espaço de sentido, forjando no porvir (a própria virtualidade e potência do espaçamento enquanto dimensão do *Dasein* para Heidegger) sua própria atuação teatralizada e alegorizada por uma série de intersecções, como por exemplo, em termos de uma expressividade literária ou da voz narrativa: o ritmo heterogêneo da própria relação entre uma abstração convulsiva do “Eu” e sua performance narrativa como ficcionalização de si-mesmo na forma imediata de um “eu” fora-de-si, perpassado constante e imediatamente por uma constitutividade imanente do jogo de diferenças irreduzível em relação ao “outro” como ipseidade e absolutamente separado de minha finitude. Porém, essa irreduzibilidade de um Eu-eu-outro é dada pela complexidade de uma comunidade que des-obra constantemente o que a faz abstratamente coesa. A morte funda sem fundamento lógico possível a própria irreduzibilidade de uma união fadada ao fracasso, união dos semelhantes na morte. Morte im-possível de ser compartilhada na imediatidade de sua facticidade. Caberia à literatura pairar sobre essa inconstância tétrica e tética, permanecendo como a própria produção do espaçamento, da virtualidade e da potência de um porvir incalculável e sem finalidade aparente. Essa comunidade a partir de uma leitura que faz Nancy e Blanchot, é a própria imagem irreduzível de um mundo para além de uma dicotomização entre natureza e cultura, ou como diz Agambem, mundo operado como desdobramento constitutivo entre Bios e Zoé, ou, respectivamente, natureza diurna de uma politização dos corpos na sociedade moderna e natureza noturna e nua de um mundo que abarcaria em sua obscuridade radical e arqui-ontológica, a própria possibilidade da literatura como expressividade de um pensamento para além de uma filosofia comprometida com o trabalho transcendente de uma metafísica da presença, seja lá qual for sua tendência epistêmica, se assim podemos dizer.

A relação egológica performada no relato ficcional, se assim podemos dizer, se tensiona a partir de imagens que são elaboradas como o próprio trabalho temático da escritura; trabalho sobre subjetividade, ou melhor, performance de uma dessubjetivação posta a prova na forma aporética e poético-imagética do que chamamos experiência-limite literária; onde figuras como as de *êxtase* e *morte* se coagulam na forma de uma espécie de fulguração passiva do neutro; campo talvez hipostásico de encontro e da repulsão entre uma dimensão imanente da consciência da escritura e sua correspondência literário-discursiva.

Quanto ao ficcional, citamos o início de *Thomas L'obscur* segunda versão: « Thomas s'assit et regarda la mer. Pendant quelque temps il resta immobile, comme s'il était venu là pour suivre les mouvements des autres nageurs et, bien que la brume l'empêchât de voir très loin, il demeura, avec obstination, les yeux fixés sur ces corps qui flottaient difficilement. » O personagem está sempre entre um jogo de forças semânticas e poéticas de neutralização. Ele resta imóvel frente ao próprio devir do movimento que representa o mar, como se ele tivesse ido ali para ficar imóvel ao mesmo tempo em que segue os movimentos dos outros nadadores. Mesmo que uma bruma o impeça de enxergar, ele permanece com obstinação e com olhos fixos a observar aqueles corpos que flutuam com dificuldade. Flutuar é um verbo que indica uma imagem de facilidade e certa tranqüilidade naturais, uma deriva ou uma inércia agradável; mas que ao mesmo tempo em que é associado ao termo negativo atribuído pela palavra dificuldade, cria uma imagem maquinicamente neutra, junto à seqüência das imagens que vão, na cadência dessas oposições semânticas, criando a verdadeira máquina ou poética do neutro na ficção blanchotiana. O mesmo ocorre nos textos teóricos e críticos sem, contudo, adquirir a mesma potência poética própria do discurso ficcional de Blanchot.

Ao mesmo tempo em que coexiste o distanciamento entre seres objetalisados pelo desejo de sua conquista impossível, é o próprio Eu-eu-outro de cada personagem que se fragmenta e se volatiliza na incomensurável aventura desses solipsismos desterritorializados, (mesmo que se trate de linhas de fuga falsamente monológicas, no caso de G.H., ou heterológicas, no caso do Thomas). Aí se interpenetram os pólos diluídos de uma deriva sem fim que é operada a partir de certas imagens paradoxais e de uma tematização do corpo que migra de instâncias concretas e afetadas pela angústia, a modos espectralizados onde nenhum afecto pode se materializar sem antes passar por todo um jogo de elaborações sucessivas e paradoxais da linguagem.

A figura ou as *personas* que nesse jogo de atrações são mascaradas, são solapadas ao fundo móvel e abismal de suas correlações. Os personagens como G.H. ou como Thomas e Anne, por exemplo, são performados por uma escritura que os faz representar sua irrepresentabilidade a partir do próprio modo como é conduzido um movimento incessante e descritivo de seus pensamentos, sem finalidade aparente que não a de tematizar a incapacidade de resolução ou de conclusão sobre seus próprios questionamentos, seja sobre a origem, seja sobre o sentido de suas angústias. De algum modo, o próprio de uma afecção angustiosa é neutralizado por esse movimento incessante. Não é mais de angústia do que se trata, mas da impossibilidade de descrição objetiva dessa complexidade aberrante que se dá como aporia ontológica entre ser e não ser, jamais tematizada como discurso de inteligibilidade, mas performado poeticamente a partir de uma máquina imagética extremamente complexa, que faz jogar os extremos e suas possibilidades dialéticas como indeterminação constitutiva do próprio movimento. Como infinitização de uma máquina lógica só possível a partir de recursos poéticos, finalmente literários e para além de um alcance filosófico, ocorre a abertura para uma verdadeira experimentação do subjetivo de suas desfigurações fenomenais que finalmente levariam a experiência literária para além de uma pura potencialidade conceptual filosófica.

Essa determinação, ou melhor, sobredeterminação da experiência pensada como desdobramento de si para um “fora-de-si” se dá como escavação ou esvaziamento do sentido por excesso e transbordamento de relações de força entre um *eu* geralmente em deriva em relação às forças que o envolvem. Seja no sentido de um embate com os objetos exteriores à subjetividade, seja inversamente e conjugadamente na indeterminação fenomenológica desse embate hibridizado entre observador e observado.

De certo modo, essas instâncias binárias serão dissolvidas por um tratamento singular da linguagem que poeticamente desestabiliza um único sentido entre uma atividade subjetiva e seus correspondentes objetivos exteriores. Não há mais que uma corrosão desenfreada do sentido a partir de jogos de força específicos entre uma subjetividade narrada como à deriva de si, se confundindo nessa experiência ato e objeto de experiência, narração e performance de ações no nível do enredo.

A experiência literária, em Clarice e em Blanchot, amalgamaria uma sorte de relação invaginada entre o que pertenceria ao nível da experiência fática como gestualidade do ato

de escritura e a performance maquinada na dimensão da narrativa como exploração e desdobramento de uma subjetividade dúplice, abismal, plural e tensionada no trabalho de ficcionalização que comporta a escritura literária.

Essa instância de “fuga” ou linha de força despersonalisante de uma unidade interior para uma pluralidade de modos de ser exteriores, opera enquanto abertura e atração à uma exterioridade dúplice, ali mesmo onde se organiza pela escritura uma necessidade de excrescência do sensível. Experiência-limite ou experiência do fora, tanto em *Thomas L’obscur* quanto em *A paixão segundo G.H.*, veremos a possibilidade de escrituras que provam ou provocam pelo trabalho de uma poética de esvaziamento ou de suspensão do sentido, trabalho da angústia ou experiência “extática”; em Clarice veremos essa experiência como um “êxtase desmistificado”, imanente.

Esse campo limiar é o espaço borrado onde se dá a prova-ção de uma literatura que experimentaria o corpo em seu excesso fantasmático. Diria que é uma espécie de emergência de um campo transcendental dado na atividade criadora da escritura. Ali onde o corpo se espectraliza no jogo de forças com outros corpos, sejam ficcionais, sejam auto-esquizo-bio-gráficos, delimitando variavelmente desde o regime de atrações que aí se conjuga, o espaço aberto e circunexcrito⁵⁸ de um *corpus* literário.

Para podermos aceder a alguns vetores conceptuais que expomos, seria interessante perceber como a questão da experiência literária está relacionada à noção de limite e á sua sobredeterminação crítica limiar. Uma das faces dessa sobredeterminação limiar, tanto da experiência literária quanto da crítica que aí se fronteira e se dilui, se dá como uma possibilidade especulativa sobre uma certa atopia ou aporética da morte.

O limite será sempre a possibilidade do pensamento se retorcer sobre si próprio diante do evento da morte. Evento que Blanchot descreve como sendo da ordem de uma impossibilidade possível. Experiência (im)possível portanto, a morte que marca ou nomeia ficcionalmente uma dimensão fronteira móvel e indeterminada, o evento de um certo aniquilamento de uma consciência objetiva, é teoricamente em Blanchot, uma conceptualidade fundamental (afundante para Derrida no que diz respeito a uma

⁵⁸ Em *Corpus* (Paris, Metalié, 2001), Jean Luc Nancy elabora uma reflexão filosófica vertiginosa sobre o corpo enquanto campo de forças imanentes. É uma ontologia do corpo, se é possível assim dizer, onde um corpus de escritura se elabora incessantemente performando uma possibilidade de pensamento corpóreo, ou de descrição de um corpus do pensamento. Pensamento da imanência ou imanência de um pensamento.

originalidade essencial do logos que pretende constituir a filosofia como metafísica da presença) que descreve e potencializa o próprio jogo singular da literatura como trabalho de uma solidão essencial e limiar.

Nesse sentido, existe nesse mesmo capítulo de *L'espace littéraire*, intitulado “L'oeuvre et l'espace de la mort” toda uma discussão a respeito do sentido impossível ou de uma finalidade paradoxal do suicídio - ao menos em sua tematização como discussão filosófico-literária - vale dizer, do suicídio enquanto desafio da morte ou desafio de um *devoir-morte* do homem. Dessa mesma discussão Blanchot associa a tarefa ou a experiência artística como sendo da mesma ordem da paradoxal relação do suicídio com a morte. Melhor dizendo, há na tarefa literária o movimento de uma atração daquele que se consagra à obra na dimensão de uma paradoxal (im)possibilidade de experiência da morte. O suicídio não poderia realizar a morte em última instância, pois a própria morte teria uma qualidade dúplice e de certo modo paradoxal. Morte enquanto possibilidade do *devoir-morte* do ser enquanto ente, e morte enquanto potência de dissimulação inabordável objetivamente, pois dimensão absolutamente ausente de qualquer experiência descritiva e ontologicamente acessível. Metaforicamente, essa instância da morte seria como a própria sombra a qual jamais se pode saltar. A tarefa artística, nessa associação, teria como finalidade a própria impossibilidade de alcance a uma finalidade absoluta. Pela obra, a tarefa artística dissimula seu próprio fim e relança aos confins de sua experiência sua própria potência de elaboração.

Blanchot relembra Valéry: « Le vrai peintre, toute sa vie, cherche la peinture; le vrai poète, la poésie, etc. Car ce ne sont point des activités déterminées, dans celles-ci il faut crier le besoin, le but, les moyens, et jusqu'aux obstacles... »⁵⁹ A experiência literária é da ordem de uma atividade que ao se exercer se escavaria (*se creuser*) ou redobraría numa espécie de invaginação ontológica sobre seu próprio objeto, desde sempre inseparável da ação que aí se elabora como uma espécie de irredutibilidade dialética da obra.

Não há uma determinação fechada de finalidade em cada momento da execução de um projeto ou de uma obra literária. Inclusive, a tela ou o poema, ou a obra artística tem uma relação processual com seus elementos de produção, com seus rascunhos, esboços, falhas, desvios e “erros” de percurso. Os “dejetos” de obra seriam também numa certa perspectiva, da mesma qualidade ontológica que uma determinada versão final da obra.

⁵⁹ BLANCHOT, Maurice. *L'espace Littéraire*. Paris, Folio Essais, Gallimard, 1955, 2005, p. 105.

Em um dos subcapítulos da parte intitulada “L’oeuvre et l’espace de la mort”, a tarefa artística ou obra literária será analisada junto a uma reflexão associada ao tema do suicídio a partir de uma análise de Blanchot sobre o personagem Kirilov de Dostoievski⁶⁰. A especulação literária sobre o ato suicida, nesse sentido, teria uma estranha relação estética assim como a tarefa artística também operaria constitutivamente uma relação da finitude do ser à abertura do mundo enquanto espaço possível de experiência do sublime.

Kirilov teria o desafio de afrontar Deus associado filosoficamente ao conceito de *absoluto*, quando, ao elaborar toda uma espécie de filosofia do sentido do suicídio consciente e voluntário, não conseguirá evitar o fracasso de sua própria intenção no desenrolar da trama.

Toda a questão se resume ao caráter dúplice da morte e ao sentido absolutamente paradoxal desta enquanto evento possivelmente *atópico* e atemporal para a consciência que nesse movimento se extinguiria.

Um pouco mais adiante em “L’art, le suicide”, Blanchot explica sua aproximação após ter associado não de forma análoga, mas aproximativa e relacional, a relação paradoxal entre o a morte voluntária e a tematização literária do suicídio e a tarefa artística enquanto experiência própria e limite da literatura. No fundo móvel da experiência literária emergiria um duplo efeito de reinversão do sentido de uma busca. Sentido este que é relacionado por Blanchot como uma experiência do incessante e do interminável. Se a especulação do suicídio não pode chegar a termo a partir das aporias insondáveis entre evento e finalidade ético-ontológica do ato, a experiência literária também opera uma relação nesse sentido aporética com uma finalidade irreduzível a seu exercício.

Nesse sentido, assim como dizia Rilke, a concomitância de presença e ausência de uma “substância” do vivido, seriam os pólos aproximados dessa aporética da experiência poética ou literária em relação ao tema do suicídio filosófico transsubstanciado na especulação do personagem Kirilov.

Ce rapprochement peut choquer, mais il n’a rien de surprenant, dans la mesure où, en se détournant des apparences, l’on comprend que ces deux mouvements mettent à l’épreuve une forme singulière de *possibilité*. Dans les deux cas, il s’agit d’un pouvoir qui veut être pouvoir encore auprès de l’insaisissable, là où cesse le royaume des fins. Dans les deux cas intervient un saut invisible, mais décisif : non pas en ses sens que, par la mort, nous passerions à l’inconnu, qu’après la mort, nous serions livré à l’au-delà insondable. Non : c’est l’act même de mourir qui est ce saut, qui est la profondeur vide de l’au-delà,

⁶⁰ Cf. Op. Cit., pp. 119-124.

c'est le fait de mourir qui inclut un renversement radical, par lequel la mort qui était la forme extrême de mon pouvoir ne devient pas seulement ce qui me dessaisit en me jetant hors de mon pouvoir de commencer et même de finir, mais devient ce qui est sans relations avec moi, sans pouvoir sur moi, ce qui est dénoué de toute possibilité, l'irréalité de l'indéfini. Renversement que je ne puis me représenter, que je ne puis même concevoir comme définitif, qui n'est pas le passage irréversible au-delà duquel il n'y aurait pas de retour, car il est ce qui ne s'accomplit pas, l'interminable et l'incessant.

Le suicide est orienté vers ce renversement comme vers sa fin. L'œuvre de recherche comme son origine.⁶¹

Dessa longa citação, que serviria para dar a tônica e a poética próprias de Blanchot sobre a questão, nos ateremos ao último parágrafo. Esse limite, ou esse *limiar*, é a linha de fronteira esboçada e como que vorticizada *aquém e para além* de uma perspectiva de redução fenomenológica. Veremos que há toda uma conceptualização desse entre-lugar especulativo na crítica blanchotiana, espaço literário no qual Blanchot irá fazer operar o conceito de Neutro como articulação especulativa para além de uma experiência fenomenológica da literatura.

Em relação a essa experiência, digamos, de “suicídio hipertransgressivo” haveria uma abordagem especulativa sobre uma dimensão inexorável ou, antes, paradoxal, da morte. Já para a obra artística o limiar do espaço aberto na morte, essa dimensão paradoxal e inabordável (sem bordas, sem limites), se encontraria como origem sem fundamento, verdadeiro campo seminal da tarefa artística. Morte como dimensão vazia e obscura, espaço do obtuso, *ponto cego* onde nenhum olhar pode alcançar sem desvio; esse espaço é um campo de forças onde reina certa passividade para além do passivo⁶², ou seja, que toda ação em direção à tarefa literária se daria como uma espécie de finalidade incessante e paradoxal dessa mesma experiência de elaboração expressiva de uma presença que ao se atribuir como sentido remete sempre ao lapso ou à cesura da representação de uma idealidade.

Blanchot em “Les deux versions de l'imaginaire”, desestabiliza uma dicotomia básica em relação ao trabalho do negativo ou, em outras palavras, em relação ao processo

⁶¹ Op Cit. P. 133. Cf. na tradução em português: *O Espaço Literário*, Rocco, 1987. pp. 103-4.

⁶² São já conhecidas as referências à obra de Melville *Bartleby*, na qual a frase que o funcionário pronuncia “I would prefer not” (“Eu preferiria não”), pela qual as teorias pós-estruturalistas figuram uma postura aporética em relação ao sentido. Essa postura em suspensão, a prorrogação *ad infinitum* da intencionalidade se dá como atribuição originária e ativa de uma intenção que, entretanto, enuncia uma espécie de neutralização paradoxal da ação no entanto promulgada. Passividade para além do passivo, essa ética de suspensão ativa do sentido é a tônica de toda discussão ética profunda da contemporaneidade. Como o diz Deleuze, escrever é sempre um devir-outra coisa que não o escritor. É um trabalho infundável onde uma finalidade só tem lugar enquanto processo, paradoxal em sua própria enunciação essa finalidade se desprende mais de uma escrita do desejo do que de um desejo de escrita.

dialético em si como máquina infinita do entendimento. Aí o que se vê é uma crítica (de filiação nietzscheana e heideggeriana) à fenomenologia de Sartre⁶³ ou mais amplamente, uma crítica à dialética teleológica de Hegel.

L'image d'après l'analyse commune, est après l'objet : elle en est la suite ; nous voyons, puis nous imaginons. Après l'objet viendrais l'objet. « Après » signifie qu'il faut d'abord que la chose s'éloigne pour se laisser ressaisir. Mais cette éloignement n'est pas le simple changement de place d'un mobile qui demeurerait, cependant le même. L'éloignement est ici au coeur de la chose . La chose était là, que nous saisissons dans le mouvement vivant d'une action compréhensive, - et, devenue image, instantaneament la voilà l'insaisissable, l'inactuelle, l'impassible, non pas la même chose éloignée, mais cette chose comme éloignement, la présente dans son absense, la saisissable parce qu'insaisissable, apparaissent en tant que disparue, le retour de ce que ne revient pas, le cœur étrange du lointain comme vi et cœur unique de la chose.

Dans l'image, l'objet effleure à nouveau quelque chose qu'il avait maîtrisé pour être objet, contre quoi il s'était édifié et défini, mais à present que sa valeur, sa signification est suspendue, maintenant que le monde l'abandonne au désœuvrement et le met à part, la vérité en lui récule, l'élémentaire le revendique, appauvrissement, enrichissement qui le consacrent comme image.⁶⁴

O sentido se dá então como desgarramento e dis-tanciamento anacrônico de uma polarização causa e efeito, ele se interpenetra de si próprio ao se condensar como essa espécie de transcendentalidade da idéia, agora pensada como imanência de significação em processo e devir, ou seja, imagem.

Olho do furacão, essa passividade no interior do processo da obra advêm de uma experiência paradoxal, pois justamente orientada ou desejada no espaço próprio desse *limiar* do sentido da obra. Ou seja, uma busca sem fim é viabilizada a partir do próprio desejo que o artista antevê na produção de um objeto que não é senão a experiência de seu próprio corpo como matéria paradoxalmente indissociada dos objetos artísticos que nesse processo se constituem.

Diria que no interior da atividade literária se constitui um campo de forças em suspensão, espécie de neutralidade sem finalidade que não seja a reversão sobre si mesma de sua própria finalidade sem fim, aí onde o desejo da obra se encontraria no porvir, no limiar

⁶³ É necessário lembrar o quanto uma análise crítica apoiada numa pesquisa aprofundada sobre o efeito e as conseqüências teóricas o livro de Sartre de 1936 *l'Imagination*, poderia esclarecer melhor conceitualmente e em contraponto, a densa conceptualidade blanchotiana que aproximamos da noção de “*sur-epoché*”, funcionando esta em Blanchot, como estratégia crítica geral do sentido da arte e de sua produtividade paradoxal, aplicada aos temas relacionados à singular experiência do literário como trânsito vertiginoso de uma relação do pensamento dado como a própria elaboração de um “complexo existencial” do homem que estruturamos conceitualmente grosso modo, da seguinte forma trilemática: *corpo* (desejo “de si” e “do outro”) - *corpus* (de escritura, pensamento) - *mundo* (extensão sensível do movimento - espaço/tempo no seio do intervalo da existência). Cf. SARTRE, J. P. *A Imaginação*. Trad. Paulo Neves. LP&M, Porto Alegre. 2008.

⁶⁴ BLANCHOT, Maurice. *L'espace Litteraire*. Paris, Gallimard, 1955, pp. 343-344.

impossível da emergência do evento da morte enquanto experiência absolutamente postergada e abstração continuamente presente.

Nesse sentido, para Blanchot - e o efeito teórico consignado aqui é também revertido para a obra clariciana - a obra artística será orientada através desse espaço “noturno”, calcada no território dúplice da *noite* e de uma *outra noite* enquanto alegoria do inconsciente e do desconhecido no seio da tarefa artística sempre e paradoxalmente pertencente também ao espaço do dia. Diurnidade *apolínea* talvez, - se nos arriscamos retornar brevemente a uma figura em contraponto a uma imagem da “noite” como espaço de uma potência dionisíaca do inconsciente no primeiro Nietzsche - da clara visão e da consciência da obra.

Já o suicídio, voltando ao tema dessa experiência limite, é pensado como o desejo limite ou delirante de conceber o próprio momento da morte. Essas duas instâncias aí se relacionariam numa estranha ambivalência que parece apresentar como imagem resultante um espaço comum interseccionado em sua região limítrofe, neutra.

Território próprio à criação literária, esse “olho do furacão”, é em Blanchot, o espaço de uma poética do neutro que atrai e expulsa, a um só tempo, numa estranha relação centrípeta e inversamente em outras direções, centrífuga, de fluxos variados de forças que se interpenetrariam a partir das formas de expressão e da gestualidade própria aos corpos e às imagens que se performam na obra. Esse programa de uma lógica aporética é, se quisermos, o relato ou a técnica de uma desfiguração da expressividade representativa enquanto mimesis rígida e fundacionalmente metafísica, portanto; pois se dá como escritura de uma voz narrativa que se constitui de forma única, descrita pela crítica como a instituição do *récit*⁶⁵ funcionando aí como expressividade própria à tensão entre a fala e o sujeito dada na escritura literária e pensada como sistema sem centro, ou seja, campo de forças no qual o sentido deve se aglutinar, coagular, tanto como dissolver-se e agregar-se a outras órbitas constituidoras de efeitos de sentido (in)operantes, como procuraremos descrever mais adiante.

⁶⁵ Dominique Rabaté, em *Vers une littérature de l'épuisement* (Paris, José Corti, 2004) analisa a singularidade dos textos que foram alcunhados geralmente dentro desta acepção de *Récit* na língua francesa. Trata-se entre outros, de textos onde uma voz narrativa performa a si mesma numa intensidade expressiva que poderíamos resumir grosso modo, como situada entre linhas de força autobiográficas e ficcionais a um só tempo, constituindo uma busca e um esgotamento extremos ou limites de uma experiência de subjetivação literária e questionando basicamente um regime romanesco de expressão literária. Entre outros escritores: Beckett, Dês Forêts e Camus. Poderíamos de início, aí também incluir Clarice Lispector e Maurice Blanchot.

A tarefa artística em geral e a experiência literária em particular, pensadas em sua dimensão limite e enquanto devir de um corpo num corpus de escritura, serão pensados, portanto, como elementos conjugados num espaço literário neutro onde se daria, numa espécie de vorticidade inercial, uma noção da morte enquanto finalidade do ser empírica, lógica e experiencialmente impossível a não ser como o próprio trabalho incessante da obra. A morte figura nesse sentido - no plano de uma teorização da literatura como experiência estética limite - como categoria paradoxal e exigência absoluta de toda e qualquer experiência de entendimento⁶⁶.

Antevemos um encontro que poderia fazer aparecer essa região intensamente povoada de forças de atração e repulsão, espaço entre o desejo e a escritura do desejo, entre a experiência literária e a fulguração processual de um devir corpo do corpus da escritura, ali onde se esboça o território vertiginoso de duas experiências literárias, que procuramos pensar como aventura crítica em processo, seja em Maurice Blanchot como em Clarice Lispector, ou mesmo ainda seja no espaço móvel onde paira uma incerteza contingente, diria expressiva, aí mesmo onde não há finalidade ou origem, neste *espaço crítico* onde poderíamos elaborar o encontro de duas escrituras atravessadas pela intenção de um terceiro gesto inatural, o qual não procurará a não ser intensificar certo jogo de intensidades dado pela composição de uma espécie de cartografia das forças narrativas ou da redescritção volátil de certa *teatralidade maquínica*⁶⁷ dessas forças forjadoras da experiência poética, a qual, talvez não cessemos de desejar.

⁶⁶ Uma referência importante sobre a problemática filosófica da morte e sua complexidade desconcertante é Vladimir Jankélévitch. Citamos apenas a primeira referência à questão e que se articula como paradoxo remetendo ao plano catastrófico e aporético da dimensão da morte como horizonte paradoxal da existência e em nosso caso da experiência (*épreuve*) da literatura. « Les généralisations cosmologiques d'une part, la réflexion rationnelle d'autre part tendent soit à bagatelliser, soit à conceptualiser la morte, à en réduire l'importance métaphysique, à faire de la tragédie absolue un phénomène relatif, de l'aneantissement total une disparition partitive, du mystère un problème, du scandale, une loi ; qu'elle scamote la cessation métémpirique dans une continuation empirique ou dans une éternité idéale, c'est de part et d'autre, la conscience philosophique qui se voit consolatrice : tantôt en naturalisant la surnaturalité de la morte, tantôt en rationalisant son irrationalité. Mais l'évidence de la tragédie proteste à son tour contre la banalisation du phénomène ; l'ipseité de la personne disparue demeure irremplaçable, comme la disparition même de cette personne demeure incompensable ; et d'autre part la nihilisation dérisoire de l'être pensant ferait encore question, même si la pensée survit à l'être qui pense. En somme il y a deux évidences contradictoires qui paradoxalement sont évidentes toutes les deux à la fois et nonobstant se tournent le dos. (...) d'une part un mystère qui a des dimensions métémpiriques, c'est-à-dire infinies, ou mieux pas des dimensions du tout, et d'autre part un événement familier qui advient dans l'empirie et s'accomplit parfois sous nos yeux. » Cf. JANKÉLÉVITCH, Vladimir. *La mort*. Paris, Flammarion, 1977, p.6.

⁶⁷ A noção de *teatralidade maquínica* é uma certa máquina crítica que procuramos “encenar” com mais intensidade a partir de agora. De algum modo essa noção complementar e performará os dois outros conceitos

que se operam na primeira parte da tese e que serão de algum modo “postos à prova” ensaisticamente na segunda parte do trabalho. Seja a noção de uma *economia crítica do estilo*, seja a noção de *épreuve* ou *provação* crítica e/ou literária. Teatralidade *maquínica*, como já dissemos na Introdução, na acepção de Deleuze e Guattari será a possibilidade de composição de uma cartografia das forças nas duas narrativas que comparamos. Veremos que a partir dessa noção de teatralidade no interior do texto ficcional, um certo entendimento de performance teatral indicará a possibilidade da alegoria de uma idéia de movimento e de espaço cênico como o campo de intensidades e de forças. A idéia é compor uma descrição performática das relações entre a descritividade ou narratividade dos movimentos dos corpos e seu alcance enquanto operador de uma poética que trabalha o literário enquanto dimensão de experiência singular e autônoma de problematização do vivido. Para além de uma referencialização exemplar da experiência filosófica, a literatura pensada a partir das noções de economia crítica do estilo, de *épreuve* crítica ou literária e de teatralidade, pode apresentar-se como autêntico campo de experiência-limite que intersecciona de um modo singular as problemáticas atuais sobre as possíveis estratégias de produção de crítica dos modos de experiência do pensamento.

PARTE I

Escrevo portanto (...) mas por motivo grave de "força maior", como se diz nos requerimentos oficiais, por "força de lei". Sim, minha força está na solidão. Não tenho medo nem de chuvas tempestivas nem das grandes ventanias soltas, pois eu também sou o escuro da noite. (C. Lispector. *A hora da Estrela*. p.33)

(...)

A ação desta história terá como resultado minha transfiguração em outrem e minha materialização enfim em objeto. Sim, e talvez alcance a flauta doce em que eu me enovelarei em macio cipó. (C. Lispector. *A hora da Estrela*. p.36)

Souvent ce qu'il racontait de son histoire était si manifestement emprunté à des livres qu'averti aussitôt par une sorte de souffrance, l'on faisait des grands efforts pour éviter de l'entendre. C'est là que son désir de parler échouait le plus bizarrement. Il n'avait pas une idée précise de ce que nous appelons le sérieux de faits. La vérité, l'exactitude de ce qu'il faut dire l'étonnait. Cette surprise était chaque fois marquée et dissimulée par un rapide battement de paupières. « Qu'entendent-ils donc par événement ? », je lisais la question dans son mouvement de retraite. Je crois que sa faiblesse ne pouvait supporter cette dureté qu'il y a dans nos vies quand elles se racontent, il ne pouvait même l'imaginer, ou bien est-ce qu'il ne lui était jamais rien arrivé de réel, vide qu'il dérobaient et éclairait par des récits de hasards ? Pourtant ça et là, perceait une note juste, comme un cri révélant derrière le masque quelqu'un qui demandait éternellement secours sans réussir à indiquer où il se trouvait. (M. Blanchot. *Le dernier Homme*. Gallimard, Nouvelle Version, 1957. P. 14-5)

Nota sobre a noção de experiência-limite compreendida enquanto *épreuve* (prova-ção).

Nous n'accédons au mouvement précis de l'existence qu'à travers des épreuves continues.⁶⁸

Segundo o Larousse *Épreuve* significa: 1. Chagrin, douleur, malheur qui frappe quelqu'un: *ce deuil est une pénible épreuve*. 2. Expérimentation, essai qu'on fait d'une chose: *faire l'épreuve d'un moteur (...)*. Há mais oito acepções da palavra. O nosso interesse é relacionar as duas primeiras acepções que operam os dois pólos de importância capital para nós. A relação tanto do sentido de uma experiência ligada ao *pathos* de uma experimentação, ou seja, de “prova-ção” de uma experiência subjetiva de um fenômeno (angústia, sofrimento), quanto a de uma experiência “controlada” ou “científica” de um fenômeno. Ou seja, a dupla operacionalidade entre sujeito e objeto de conhecimento hibridizada num termo que pudesse remeter ao domínio singular da escritura literária. Valeria dizer que o que se tem em vista é a posta em posição crítica de um termo que operaria esse campo “relacional”, imanente, entre uma “exterioridade”, o que vem de fora de uma prova empírica, ou seja, sua relação numérica, “científica” e o relacionamento interiorizado desta prova enquanto interpretação que atravessa o corpo. Enfim, *épreuve* enquanto *pathos* da experiência. Poderia-se pensar que a noção de “escritura” no caso particular da literatura e da crítica literária contemporânea, *ensaia* ou experiência justamente esse campo da *épreuve*. O termo *épreuve* traduzia a singularidade da experiência da escritura enquanto “iterabilidade” e descentramento constitutivos no seio da linguagem. Ou seja, escritura nestes termos, compreendida como o espaço de prova-ção da subjetividade a partir

⁶⁸ Cf. [III. Feuilletts arrachés à un carnet] - Autour de « L'impossible » [La préface de 1962. Notes et Projets] in : BATAILLE, Georges. *Romans et Recits*. Paris, Gallimard, 2004, p. 582. Poderíamos aproximar todo o projeto de *L'impossible* como o desenvolvimento bem mais amplo de uma questão *d'épreuve* enquanto experiência do impossível ou para Blanchot experiência do Fora, e que lemos também vinculadas à questão de “*la mise en jeu*” ou simplesmente “*l'enjeu*” já tornado uma espécie de conceito “curinga” numa chave pós-estruturalista; a “posta em jogo que é também posta em prova de uma poética do afectos, uma “*mise en épreuve*”, eu diria, como a imagem de um ponto de ultrapassamento da lógica levado a cabo pela especulação agônico-transgressiva de Bataille, que na verdade se pretende ir para além do especulável, operando uma espécie de imanência afetiva relacionada como trabalho crítico limite para além da própria filosofia, sobre a

da performance da linguagem literária. A partir do léxico de Foucault, *épreuve* poderia ser entendida como noção de experiência enquanto experimentação de uma crítica sobre as problemáticas da linguagem, do inconsciente e da empresa nietzscheana, ou seja, desembocando no que seria da ordem de uma *dessubjetivação do sujeito*. Citamos: “Uma experiência não é nem verdadeira nem falsa. Uma experiência é sempre uma ficção; é alguma coisa que nós mesmos fabricamos, que não existe antes e que vai existir depois. Isto é a relação difícil com a verdade, a maneira pela qual esta se encontra enganjada em uma experiência que não é ligada a ela e que até certo ponto, a destrói”⁶⁹.

Escrevemos “prova-ção” com hífen, não como capricho inútil ou marca de estilo vazia semanticamente. Poderíamos pensar que o uso de hífen e parênteses nas palavras marca a possibilidade de “maquinar” a palavra enquanto conceito operatório, potencializá-la em sua ambigüidade ou desvio subjacente a um sentido metafísico sedimentado e incontornável.

A expressão-conceito *economia crítica do estilo* é um complexo conceitual que terá uma função de certa forma subsidiária, ampla e geral. Essa expressão não procura ser remetida ela própria a uma tese e espera-se que essa nota a indique e a relance como para além de um horizonte de interpretação hermenêutica. Ela procura condensar em sua significação a complexidade que o recorte do espectro de autores elencados aqui deseja abordar e tenta descrever em alguns de seus traços. Tem-se em mente as diferenças que permeiam esse espectro que poderíamos situar como um trânsito epistêmico do estruturalismo a um *pós*-estruturalismo de algum modo compartilhando em um sentido geral a estética nietzscheana. Essa espécie de “filiação” conceitual que a noção de *escritura* em Blanchot e Derrida, por exemplo, apontaria e descreveria epistemologicamente. Que as tensões ou problemas sobre a validade do prefixo ‘pós’, por enquanto sejam deixados de lado ou em suspensão, em proveito de uma determinada circunscrição possível do “objeto” da crítica, conforme o desejo e a vontade da tese em se desdobrar em suas possibilidades de recorte, analogia e superposição da problemática mais geral às derivas que se constituam no decorrer desse processo fragmentário que é o próprio trabalho das teorias críticas.

potência de afectos operadas pela experiência da angústia e da possibilidade da poesia aceder a um espaço potente de acesso aos próprios limites lógico-filosóficos.

Nesse sentido, procura-se perseguir justamente isso, ou seja, esse redobramento que os conceitos provocam no interior aberto desse plano de possibilidades de escolha e de derivação, de circunscrições e de discriminações na envoltura do objeto híbrido que aqui se expõe. Dessa forma, partamos de um equacionamento da expressão-conceito: seja a *economia* o labor que se estabelece de uma interioridade à sua exterioridade transitiva, de um *Oikos* enquanto “célula-rizoma” complexa e detentora de sua exterioridade comunitária, operando por troca incessante de linhas de força enquanto linguagem. Seja a *crítica* como o desdobramento dessa transitividade econômica em direção a um certo *plus* de significação irreduzível a uma finalidade exclusiva que não seja a de sua incessante re-significação operatória. O *Estilo* ou a experiência do estilo se desdobraria numa relação irreduzível de leitura enquanto contra-assinatura⁷⁰ segundo o conceito de Derrida. Que certa conceitualização sobre o estilo possa, na circunscrição desta pesquisa, dar subsídios para a compreensão de um certo estatuto da crítica contemporânea e na segunda parte, para a reflexão sobre uma *épreuve* dos textos de Blanchot e de Lispector.

Deleuze, em *Proust e os signos*⁷¹, lendo a *Recherche* a partir de uma noção de *antilogos*, e compreendendo a obra de arte como essencialmente produtora de sentido, ou ainda, em sua conceitualização, lendo a obra como máquina literária, ou máquina complexa de composições sígnicas, relaciona o estilo à “estrutura formal significante da obra”. Deveríamos, quem sabe, poder relacionar ainda essa noção de Deleuze à reflexão sobre a noção de estilo de Barthes em “O estilo e sua imagem” em *O rumor da Língua*⁷²

⁶⁹ “Apresentação”, in: FOUCAULT, M. *Arqueologia das ciências e história dos sistemas de pensamento*. Org. de Manuel Barros da Motta. Trad. Elisa Monteiro, 2ª ed. Rio de Janeiro, Forense Universitária, 2005, pp. xvi-xx.

⁷⁰ Derrida pensa sua filosofia, ou melhor, seu programa crítico de desconstrução da metafísica ocidental compreendendo uma potência de diferenciação originária (*différance*) e não fundacional da linguagem. Dai uma relação intrínseca de *citacionalidade generalizada* no trabalho da escritura tal qual pensa Derrida. Uma noção de estilo deverá de qualquer forma ser pensada como um certo desvio da estilística. O estilo a que se remete será sempre em relação de diferença de forças expressivas entre os textos de Clarice e Blanchot, exatamente onde emergiria uma relação de possibilidade citacional promovida por esse terceiro texto crítico que aqui se desencadeia como pesquisa e que não fará a não ser uma espécie de dinamização e de situacionalização dos textos em seu jogo de diferenças atraídos e repelidos entre si a partir do que chamamos de potência econômica da própria escritura enquanto escritura crítica. O estilo será pensado, portanto, a partir de uma economia crítica desconstrutora, vale dizer, na possibilidade descritiva dos jogos de força e das conexões e diferenças possíveis entre os textos trabalhados. Esse movimento é num determinado sentido, a possibilidade de se contra-assinar, ou fazer da assinatura ou da marca da autoria uma potência reativada por sua posta em diferença.

⁷¹ Cf. DELEUZE, Gilles. *Proust e os signos*, Rio de Janeiro, Forense Universitária, 2003, p. 105.

⁷² Cf. BARTHES, Roland. *O Rumor da Língua*. São Paulo, Martins Fontes, 2004, p. 147.

com uma noção de estética da existência em Foucault e ainda a *Éperons: Les styles de Nietzsche*⁷³, de Derrida.

Entretanto, nesse momento, parece-nos que essa reflexão, a despeito de sua importância, acabaria por tomar uma trajetória que bem poderia ser tema de outra tese. Sigamos, portanto, no caminho que pode se bifurcar, mas que deve permanecer antes de tudo, em direção ao que chamamos *épreuve* de uma experiência limite do literário e a teatralidade e gestualidade do literário.

⁷³ Cf. *Éperons: Les styles de Nietzsche*. Paris, Flammarion, Champs 41', 1978. Há uma tradução em espanhol deste texto em <http://www.jacquesderrida.com.ar/textos/eperons.htm> consultada em 31/10/2008 às 10h30min.

Apontamento sobre a direção teórico crítica.

A primeira parte deste trabalho procura discutir a questão da experiência-limite da literatura compreendida enquanto marca ou estratégia necessária em direção à noção de *épreuve* (prova-ção).

No primeiro capítulo se intenta estabelecer uma série de demarcações a partir de Nietzsche e conseqüentemente também a partir do espectro de autores elencados, no que diz respeito ao conceito ou à noção de *experiência* para esse filósofo. Essa tarefa inicial deve-se à hipótese de que a partir do gesto filosófico *perspectivista* nietzscheano desenvolve-se um *desvio*⁷⁴ de uma conceitualização fenomenológica idealista da experiência do conhecimento. Esse desvio operaria a partir de uma espécie de relação de *cisão* epistemológica (que é também uma irredutibilidade de discernimento) no que diz respeito ao sujeito de conhecimento e ao objeto de cognoscibilidade.

Nesse sentido, a partir do perspectivismo nietzscheano (ou de uma crítica filológica do valor de verdade), a relação hierárquica e dicotômica entre sensível e inteligível, bem como sua valoração epistemológica, será desestabilizada a partir de toda uma estratégia crítica sobre o sentido do valor na filosofia (diria uma filologia incrementada⁷⁵). Também o

⁷⁴ O desvio ocorre como uma certa turbulência em um dado *sistema-jogo* (sempre de forças, possivelmente de pensamento). Essa turbulência ou desestabilização no seio de um sistema é chave para a compreensão futura da noção de Neutro em Blanchot, elemento-conceitual importante nesta pesquisa e de algum modo relacionado à desconstrução derridiana. Porque o desvio não é nunca uma contraposição a uma determinada continuidade de sentido, a um enunciado filosófico. Antes, é todo um complexo de operações que se forja enquanto constituição de um jogo de forças discursivas anacrônicas, estratigráficas, heterogêneas. O desvio não celebra nenhuma superação (*relève* hegeliana) como uma nova relação do pensamento filosófico enquanto fruto sintético de um jogo dialético de oposições. A noção de desvio carrega a necessidade de uma operacionalidade constitutiva da tarefa filosófica, valeria dizer que a problematização filosófica não poderia nunca ser “encarada” de frente, mas sempre em constante desvio, numa incessante dinâmica perspectivista. Pois uma força, ou um determinado momento espaço temporal no jogo das forças, jamais tem um sinal positivo ou negativo que não seja já uma possibilidade interpretativa dependente de uma operação desconstrutora sobre o sentido dos sinais anteriores àquele momento da força. A esse respeito ver: “Ativo e o reativo” in: DELEUZE, Gilles. *Nietzsche e a Filosofia*. Rio de Janeiro, Ed. Rio, 1976.

⁷⁵ Patrick Wotling, em seu *Le vocabulaire de Nietzsche*, tem uma interpretação de filologia em Nietzsche como uma nova relação de leitura (decifração e tradução) do texto em geral, diria da escritura. Wotling cita Nietzsche: “Por filologia é necessário entender aqui, num sentido muito geral, a arte de bem ler - de saber decifrar os fatos sem os falsear por sua interpretação, sem, por exigência de compreender a qualquer preço, perder toda prudência, toda a paciência, toda finesa. A filosofia concebida como *ephexis* na interpretação: que se trate de livros, de novelas jornalísticas, de destinos ou do tempo que faz - sem falar da « saúde da alma »...” (L’antéchrist, § 52). Wotling acrescenta: “Este antagonismo entre leitura e interpretação é difícil de entender pois que em virtude da teoria da vontade de potência, tudo é interpretação. Mas esta, pode ser mais ou menos rigorosa, sendo que esta arte de bem ler, que não é a arte de encontrar a leitura justa (todo texto admite uma infinidade de interpretações), supõe antes a capacidade de suspender as convicções para se por à serviço do

será a partir de uma espécie de tática “energética” aplicada ao tema-conceito do jogo de forças, enquanto campo de valoração e de avaliação de condutas estéticas, digamos, que passariam a substituir um regime de condutas morais, baseadas numa oposição fundada numa relação dicotômica de um “bem” em si e em um “mal” em si, por um valorativo binário que fundamenta e origina o solo do verdadeiro e do falso, respectivamente, no que se constitui como o sistema metafísico da presença a si para o pensamento ocidental.

Sendo possível identificar a construção da noção de “experiência transvalorada” em Nietzsche, que operacionalizaria justamente a avaliação das condutas estéticas, e daí abrindo a possibilidade de “traços de estilo”, poderíamos, a partir desse “fio-feixe condutor”⁷⁶, dar continuidade à pesquisa do sentido de uma *épreuve* enquanto *experiência-crítica ou literária limite* e por outro lado, aceder à dimensão de possibilidade de compreensão de um “pensamento do neutro” ou uma “poética do neutro” (*Pensée au Neutre*) de Blanchot.

No segundo capítulo, a partir de um ensaio intitulado “L’expérience-limite” de Blanchot sobre Bataille, que faz parte de um trajeto crítico mais amplo no interior de *L’entretien infini*, procurar-se primeiramente acompanhar Blanchot no desenvolvimento de seu ensaio sobre a noção de *experiência interior* de Bataille enquanto experiência-limite. Isso não quer dizer que nesse acompanhamento não se possa criar outras *linhas de fuga* a partir de outros textos teóricos ou críticos. De algum modo, será inevitável. Até porque o próprio Blanchot, em sua pesquisa mais ampla sobre a experiência-limite, desenvolve-a sempre em relação a outros autores, seja na tarefa filosófica, seja nas obras literárias, seja finalmente e de um modo propriamente recorrente, na transversalidade desses domínios a partir de uma noção ampla de estilo crítico, ou melhor, neste caso, do estilo ensaístico blanchotiano e que será abordado enquanto possibilidade da própria noção de *épreuve* ou prova-ção crítica na segunda parte da tese.

texto, portanto que a interpretação, no sentido pejorativo que lhe dá Nietzsche neste contexto, sobrepõe uma tradução *toute prête* “pronta” ao texto, em lugar de construir uma leitura a partir deste. A filologia supõe uma educação pulsional que Nietzsche caracteriza pela lentidão, paciência e prudência”, cf. WOTLING, Patrick. *Le Vocabulaire de Nietzsche*. Paris, Ellipses, 2001, pp. 40-41. (Tradução nossa)

⁷⁶ Esse “fio-feixe” que conduz a tese advém da noção de “linha de fuga” deleuziana, pois veremos que essa noção de “experiência transvalorada” se relaciona e anacronicamente a outros pensadores que são aqui estudados. Uma linha de fuga não marca uma finalidade constatável, mas sim uma força já sempre em devir que se lança à abertura de horizontes de possibilidades. Para uma análise detalhada da filosofia deleuzeana em sua relação específica com a Arte, Cf. SAUVAGNARGUES, Anne. *Deleuze et l’Art*. Paris, PUF, 2005.

Procuramos abordar em quatro notas os quatro críticos “exemplares” de uma possível e controversa (pós)crítica. Serão as notas sobre Blanchot, Bataille, Foucault e Derrida.

Em outro sentido, a questão da transversalidade entre filosofia e literatura é o nó de complexidade no qual o modelo teórico ou ensaístico nos pensadores citados procura (e realiza cada qual ao seu modo) dar conta de maneira autêntica. Daí que a questão da experiência-limite crítica e literária é descrita inseparavelmente de um desenvolvimento, por assim dizer constitutivo, da própria noção de escritura.

A partir daí pode-se antever o sentido da idéia de “anacrônico” em relação aos conceitos e às noções reivindicadas na primeira parte deste trabalho. Pois se tratará justamente também neste caso, de descrever os modos e as circunscrições estratigráficas que determinados conceitos-chave - como *experiência-limite*, *escritura*, *neutro*, *fora*, *èpreuve*, *noite*, *outra-noite*, *estilo*, *escritura-fragmentária*, etc - assumem no decorrer do trabalho de tese.

Voltando à questão da experiência-limite, tomada inicialmente e como referência a partir de *L'entretien infini* de Blanchot, poder-se-ia antecipar que esta noção atrai de algum modo para si, todo o desejo de pesquisa que movimenta este trabalho. Veremos que a questão de um *pensée au neutre* para Blanchot, está constitutivamente associado ao desenvolvimento de uma crítica fundamental a Hegel via Nietzsche e num relacionamento conceitual muito próximo às problemáticas que desenvolve Bataille segundo um modo de escritura ensaístico e literário. A partir da escritura literária e da transversalidade desta com a filosofia na forma do *ensaístico* é que pode ganhar corpo e corpus uma dimensão crítica própria da noção de experiência-limite literária.

Pois talvez se trate justamente disso, da questão da imagem literária e de um processo de escritura que possibilite à operatória crítica alcançar um certo desvio *para além* da fenomenologia possibilitado na relação potencialmente singular do *literário*. Poderíamos adiantar que um “para além” da fenomenologia caracterizaria a tarefa do *pensée au neutre* blanchotiano e que se esboçaria grosso modo, como o que não supera (*relève*) a fenomenologia, mas que opera uma suspensão qualitativa do sentido.

Estará aí o sentido do literário como máquina estética, maquinica expressiva intrinsecamente relacionada a um sentido de *corpo* e de *corpus* de escritura. Pois o literário,

no sentido de sua experiência limite, seja em Blanchot ou em Clarice, ao dispor uma relação específica (leia-se extática, histérica, angustiada) com o corpo poderá relacionar justamente uma crise da reflexão fenomenológica a partir de determinadas estratégias retóricas, sintáticas e semânticas que indicariam, no limite, ou em seu limiar, uma certa suspensão do sentido.

Uma voz narrativa descentrada e teatralizada numa estratégia de paralisia do movimento faz “escorrer” ou “deslizar” no relato, uma certa deriva da ação que retrocede sobre si mesma a partir de uma espécie de desgaste ininterrupto da ação enquanto movimento de vai e vem do exterior e do interior, da subjetividade narrada e da narração objetiva do meio em que se passam as cenas.

Essa teatralidade posta a prova a partir dessa voz narrativa é em si mesma performada também a partir do enredo espiralado nos torvelinhos da consciência e da inconsciência do narrador e das descrições subjetivas dos personagens blanchotianos; nos jogos de força possibilitados por essa teatralidade intensiva que é gestualizada pelo descentramento operatório da voz narrativa.

Nesse espaço literário onde se dramatiza o próprio descentramento da voz aturdida por uma potencialidade ou poética do neutro, seguindo aqui de perto a noção blanchotiana, se produz uma espécie de relação autofágica que a escritura elabora como suplementação do corpo. Nesse campo de forças limiares, onde uma imanência do corpo, funcionando como máquina expressiva, opera um plano de consistência da narrativa e configura uma relação singular do corpo com a obra, da gestualidade da escrita com a figuração de um corpus da obra. Como a criação e o expurgo simultâneos de um corpus literário. Este plano seria de algum modo expressão dramática e multi-folheada sobre si mesma configurada a partir das estratégias específicas que se agenciam no trabalho da escritura.

Valeria dizer que o “sujeito” de uma escritura pós-fenomenológica se abisma incessantemente numa relação de diferença a si e não de identidade a si. (De)subjetivação e descentramento no interior-exterior de uma dimensão “invaginada” da escritura. Espaço onde a crítica opera como *máquina-de-sentido*, como o limiar escorregadio entre a filosofia e o ficcional-literário. É nesse espaço onde ocorre a possibilidade de uma experiência-limite literária ou crítica enquanto *épreuve*. Aí onde o corpo se *extende* em direção ao corpus da escritura, ressoando e reverberando a partir de imagens paradoxais, extáticas, e avizinhas

a imagens-limite; como em certas cenas dos textos de Blanchot e Clarice, onde a experiência do horror ou do inefável se desgastam a si próprias a partir do movimento de sua própria expressão paradoxal.

Em resumo, certos traços e possibilidades dessa aproximação se darão a partir de estratégias narrativas, não apenas no sentido formal-sintático, como mais amplamente no desvio sutil que a escrita ensaística ou literária cria em termos expressivos e semânticos. Será aí, na problemática da complexidade e do sentido da expressividade da narrativa, seja na escrita ensaística ou literária, que se poderá pensar sobre a constituição de uma espécie de expressividade corpórea ou agenciadora da escritura enquanto dimensão de acesso ao *pensée au neutre* no sentido de uma teoria crítica pós-estruturalista blanchotiana. “Pós”, como marca desse acontecimento crítico, gestado e desenvolvido singularmente em torno a Blanchot principalmente pela crítica francesa. Diríamos que “em torno”, mas em descentramento diferencial, visto a variedade de nuances teóricas que se elaboram nas teorias ditas pós-estruturalistas.

Em seguida, numa segunda parte, se fez uma aproximação da noção de *épreuve* de escritura com algumas noções blanchotianas lidas a partir dos trabalhos de Christophe Bident, como *Maurice Blanchot: Le Partenaire invisible*⁷⁷, *Reconnaissances: Blanchot, Antelme, Deleuze*⁷⁸ e nos ensaios “Les mouvements du Neutre” e “Reconnaître la Mort”, no intuito de se pensar de que modo uma experiência ficcional como a narrada em *A paixão segundo G.H.* e em *Thomas L’obscur* pode ser abordada como *épreuve*.

Nesta mesma segunda parte, procuramos também fazer ressoar certa operatória sobre a noção de voz narrativa, assim como a trabalha Dominique Rabaté sob o gesto que ele chama de poéticas da voz, a partir da leitura de dois de seus livros, a saber: *Poétiques de la voix*⁷⁹ e *Vers une littérature de l’épuisement*⁸⁰, onde são tratados os temas de uma estética ou poéticas que teriam a particularidade de esgotarem ou desgastarem as formas descritivas romanescas na direção do que se passou a chamar, a partir da reflexão blanchotiana, de movimento de *désœuvrement* da tarefa artística. Um sentido de *vox* narrativa carregaria em seu movimento de desobramento uma série de relações estéticas, analisadas em sua

⁷⁷ BIDENT, Christophe. *Maurice Blanchot : Le Partenaire Invisible*. Champ Vallon, 1998.

⁷⁸ BIDENT, Christophe. *Reconnaissances: Blanchot, Antelme, Deleuze*. Paris, Calmann-Lévy, 2003.

⁷⁹ RABATÉ, Dominique. *Poétiques de la voix*. Paris, José Corti, 1999.

⁸⁰ RABATÉ, Dominique. *Vers une littérature de l’épuisement*. Paris, José Corti, 2004.

dinâmica muitas vezes paradoxal, e que Rabaté lê a partir de vários autores de língua francesa e inglesa como Beckett, Camus, Luis Renet des Fôrets, Proust, e o próprio Blanchot.

Para além de uma idéia de representação ficcional mesmo que agônica (como afirmamos algumas vezes) no campo da expressão literária, a noção de *épreuve* operaria um verdadeiro mergulho na dimensão do sensual corpóreo como “pura” e paradoxal fronteira do *desconhecido* enquanto conceito de uma experiência ou *prova-ção* do corpóreo como proximidade infinita ou ponto cego; “estase biológica”, homeostase operada num certo desvio poético fruto de uma “*épreuve* da escritura” que poderia, a partir de uma retórica e de uma sintaxe próprias, constituir uma narrativa híbrida, digamos assim, funcionando enquanto experimentadora desse limite já e sempre possibilitado como experiência única de desobramento de uma experiência literária.

Poderíamos remeter, a título de exemplo, a duas linhas de análise da possibilidade de *épreuve*. Sejam as de derivas e inversões de perspectiva do espaço e do tempo entre Thomas, os personagens e os objetos em *Thomas L’obscur*, que além de suspender a possibilidade de fixação e identificação fenomenológica da narrativa, operaria uma verdadeira *épreuve* filosófica, a partir de uma teatralidade ou uma imagética literária, seja, nas descrições psico-teo-lógicas do narrador-personagem G.H., que deriva em solilóquio, uma enunciação abismal entre a possibilidade e a impossibilidade do testemunho solitário e vertiginoso da uma experiência-existencial limite.

Essa experiência não é outra que a do confronto com a dimensão ambígua, radical e diferencial da existência (in)corpórea do narrador-personagem e a plena ausência do outro quando de uma visita ao quarto da empregada no apartamento de G.H. Quarto que revela o espaço prene de rastros da ausência da empregada. A mesma ausência que transtorna a narração, fazendo a própria narrativa se abismar numa inconclusa possibilidade de experiência de reconhecimento do outro, a qual levaria, no limite de sua deriva, ao momento de uma certa experiência de imanência absoluta, quando a narradora prova (alegoricamente, metaforicamente?) o gosto *neutro* da existência, a partir da imagem abjeta da experiência de visão, cisão e degustação de uma barata.

De algum modo há nessas experiências a enunciação de um pensamento sobre a imanência do corpo e sua relação transcendental existencial; há um pensamento - ou o limiar

de um impensado - sobre essa proximidade interna do corpo exteriorizada na necessidade interminável de reconhecimento do outro a partir da narrativa ficcional de uma experiência limite. Diria que o sentido da noção de *épreuve* que tentamos estabelecer, se situa numa oscilação estratégica que pertence ao domínio fantasmático do neutro blanchotiano, vale dizer, para além de toda e qualquer bipolarização como sensível/inteligível, forma/conteúdo, consciente/inconsciente.

Esse domínio fantasmático não seria outro que o trânsito vertiginoso entre o corpo e o corpus da escritura, ali onde a emergência de imagens limite faz refluir o corpo numa diferença a si em direção a outrem; esse destinatário fantasmático que se localizaria num fora de si, paradoxalmente produzido a partir de uma intersubjetividade latente e constitutiva da dimensão de expressividade corpórea e agenciada no pacto que a voz narrativa estipula com o possível leitor que, no processo de escrita, se virtualiza como o outro que acolhe esse testemunho limite e excêntrico. Dimensão enunciativa onde se estabelece uma relação *Ser-com*, ou por outra via, aquilo que chamaremos o mundo dos corpos enquanto imanência de toda comunidade futura, assim como o nomeia Jean Luc-Nancy em *Corpus*⁸¹.

Ao mesmo tempo, esse *corpo* (das narrativas, dos personagens e da própria escritura) performado pela própria operação retórica das narrativas blanchotiana e clariciana, será “irrepresentável” sob a perspectiva de uma representação mimética clássica. A irrepresentabilidade direta, pura do corpo, é entendida aqui como o próprio espaço gestual da escritura, onde poderia doar-se incessantemente esse sentido irreduzível do desconhecido e do impensável enquanto *épreuve* de sua sobredeterminação fabular e inscrita numa diferença entre o si-mesmo e sua necessária transfiguração para fora de si, através da experiência limite dessa literatura. O espaço de escritura enquanto *teatralidade maquínica literária* se dá como enunciação e efeito de *mise en abîme* próprio ao encadeamento retórico e semântico nos dois romances e que devemos poder expor numa acepção teatrológica de suas cenas.

Finalmente, valeria dizer que essa *épreuve* de escritura em Blanchot e Clarice, é o campo ou a dimensão mesma de possibilidade de uma experiência interminável de reconhecimento (*reconnaissance*) do outro enquanto *limiar* irreduzível e incontornável de uma experiência estético-ética da literatura (experiência agônica ‘de’ e ‘do’ outro em si

⁸¹ Nancy, Jean-Luc. *Corpus*. Paris, Métailié, 1992.

mesmo, afinal), formulada e constituída para além de qualquer e simples estratégia de representação mimética que privilegie fundamentalmente uma idéia de *presença a si* de um ente fáctico ou ficcional ao invés de uma idéia de presença constantemente se lançando para fora-de-si em direção a outrem ou a *algo* esse *algo* que poderíamos nomear, com Deleuze, de *événement* ou evento do encontro ou reencontro feliz.

CAPÍTULO I

Sobre a noção de *experiência* em Nietzsche.

Como relacionar experiência-limite e pensamento (do) neutro a partir de Nietzsche? O que se entende por relacionamento de ou entre conceitos? O que é uma *relação*? Procurar-se-á de início elaborar uma descrição do que se entende por *relação de forças* em Nietzsche, para que se possa talvez caracterizar um possível sentido de “*relação*” enquanto conceito e que guardaria ou reteria em seu desdobramento, uma relação de diferença e de identidade recíprocas dos pólos do que entraria em operação numa atualidade, ou seja, da possibilidade de compreensão de certa paradoxal “identidade” da diferença com a própria questão ou o problema mesmo de um *Quid* da força.

Em *L'entretien infini*, Blanchot já nas últimas páginas - ao elaborar uma série de parágrafos relativos ao Neutro, e diria que relativos a um determinado conceito de neutro que já deteria em sua constituição um sentido mais amplo de noção-conceito ou mesmo de palavra-conceito - faz alusão ao termo em latim, *aliquid*. Eis o trecho:

Continuemos a excluir e a rasurar. Neutro vem à linguagem pela linguagem. Entretanto não é somente um gênero gramatical - ou, como gênero e categoria, orienta-nos para alguma outra coisa, l'*aliquid* que leva sua marca.⁸²

*Aliquid*⁸³ em latim é o mesmo que *quid*, *qui*. São tantas as acepções para o termo que nos deteremos no que interessa no momento em relação a nosso questionamento sobre o

⁸² BLANCHOT, Maurice. *L'entretien infini*. Paris, Gallimard, 1969, pp.447.

⁸³ Pronome interrogativo, « neutre singulier (que, de quoi, à quoi, en quoi, pourquoi, quelle chose? de quelle chose? qu'est-ce qui? qu'est-ce que? ce qui, ce que). » Cf. Latfra - dicionario-latin-français -Dicolat.html, Dicionário Latin-Francês disponível na internet. Em *A lógica do sentido*, Deleuze na “Terceira série: Da proposição.”, ao analisar a questão sobre a proposição, remete-se a três relações distintas da proposição: manifestação, designação e significação. A estas três distinções no seio da proposição, ele acrescentará “*uma quarta dimensão que seria o sentido*”. Ao afirmar sobre as “condições de verdade” de uma proposição, “pois falando de condição de verdade nós nos elevamos acima do verdadeiro ou do falso, uma vez que uma proposição falsa tem um sentido ou uma significação”, Deleuze remete à questão do círculo entre fundamento e fundado. Ele diz: “A possibilidade para uma proposição de ser verdadeira não é nada além do que a *forma de possibilidade* da proposição mesma. [...] O sentido é o *expresso da proposição*, este incorporal na superfície das coisas, entidade complexa irreduzível, acontecimento puro que insiste ou subsiste na proposição”.

conceito de *relação*. Blanchot se referia ao “que” ao “quem”, ao “para que” ao “o que”, “isso que”, etc, do Neutro.

Não há nessa proposição uma espécie de circularidade semântica na própria forma de expressão que entorna uma forma de conteúdo? A atribuição de um termo neutro interrogativo em latim não teria a função de exercer uma força de explicação que retornaria sobre si mesma? Talvez, mas o que importa é que esse “que” do Neutro enquanto conceito é justamente o que o afirma enquanto possibilidade de relação. Conectivo que faz relacionar o sentido. Que faz do sentido, relação. Perguntar sobre a relação do que se relaciona. Pergunta que aparentemente se neutraliza a partir e em direção, em retorno “ao” e “de” seu objeto de questionamento. Pois o neutro deve ser inquirido a partir de si mesmo e constitutivamente sobre seu campo de possibilidade imanente, ou seja, da linguagem em geral, ou da linguagem enquanto literatura que seria para Blanchot, de algum modo, a possibilidade mesma de realização de uma sobregeneralização ou sobredeterminação da linguagem em geral.

Neste momento não poderíamos se não acompanhar Blanchot na magistral atribuição ou distribuição de sentido ao neutro. Mesmo que essa atribuição de sentido deixe de algum modo a aparente impressão de girar em falso, ou apenas apontar campos de possibilidade para onde se dirigiria um olhar crítico sobre o problema. Ele escreve:

Neutro, então, notadamente, nos remeteria à transparência da qual, assim, seria marcado o estatuto ambíguo e não inocente. Haveria uma opacidade da transparência ou mesmo algo de mais opaco que a opacidade, pois que aquilo

Descoberto pelos Estóicos, reavaliado pela escola de Ockham, com Gregório de Rimini e Nicolas d’Autrecourt e por último pelo lógico Meinong no fim do séc. XIX, o sentido seria essa “alguma coisa, *aliquid*, que não se confunde nem com a proposição ou os termos da proposição, nem com o objeto ou o estado de coisas que ele designa, nem com o vivido, a representação ou o estado mental daquele que se expressa na proposição, nem com os conceitos ou mesmo as essências significadas? O sentido, o expresso da proposição, seria pois irredutível seja aos estados de coisas individuais, às imagens particulares, às crenças pessoais e aos conceitos universais e gerais. [...] nem palavra, nem corpo, nem representação sensível, nem representação racional. Mais do isto: o sentido seria, talvez ‘neutro’, indiferente por completo tanto ao particular como ao geral, ao singular como ao universal, ao pessoal e ao impessoal.” (DELEUZE, Gilles. *A lógica do sentido*. São Paulo, Perspectiva, 2003 pp.18-20. Mais adiante Deleuze apontará em Husserl a herança estóica em seu conceito de expressão e um pouco antes relaciona a imagem do anel de Moebius como exemplo de uma situação paradoxal sobre o entendimento da Lógica do sentido. “Eis porque diziam que, de *fato*, não se pode inferi-lo a não ser indiretamente, a partir do círculo a que nos conduzem as dimensões ordinárias da proposição. É somente rompendo o círculo, como fazemos para o anel de Moebius, desdobrando-o no seu comprimento, revirando-o, que a dimensão do sentido aparece por si mesma e na sua irredutibilidade, mas também em seu poder de gênese, animando então um modelo interior a priori da proposição. A lógica do sentido é toda inspirada de empirismo; mas, precisamente, não há senão o empirismo que saiba ultrapassar as dimensões experimentais do visível, sem cair nas Idéias e encurrular, invocar, talvez produzir um fantasma no limite extremo de uma experiência alongada, desdobrada” (p.21).

que reduz esta não reduz esse fundo de transparência, aquilo que, a título de ausência, porta-a e a faz ser. Precisamente, eu não diria isso, dizendo: o neutro do que nomeamos ser e que já o põe entre parênteses e de algum modo o precede e sempre já o neutralizou menos por uma operação *nihilificante* que por uma operação não-operante. Digamos pois, ainda, que se a transparência tem por traço o neutro, o neutro não é de transparência. Retenhamos que neutro seria dado numa posição de quase-ausência, de efeito de não efeito análoga (talvez) à posição suposta que todo radical de uma palavra ou de uma série de palavras mantém numa mesma família de línguas ou através de diversas flexões, radical “fictício” que num certo sentido transparece sem jamais se apresentar nem muito menos desaparecer, pela impassível e como imprescritível, e contudo privada ou livre de todo sentido próprio, pois que não porta sentido mais que pelas modalidades que, sozinhas, lhe dão um valor, uma realidade, um “sentido” - “Ainda assim o sentido do sentido será neutro?” Admitamo-lo momentaneamente: neutro se já a afirmação ou negação lhe deixam intacto na sua posição de sentido (melhor, diremos que o sentido não se põe, nem positivo nem negativo, entretanto se afirma como fora de toda afirmação e negação; ali, estaria a força e a inutilidade de todo argumento ontológico: Deus, que ele seja ou que ele não seja resta Deus; Deus soberania do neutro, sempre em excesso em relação ao Ser, vazio de sentido, separado por este vazio absolutamente de todo sentido e não sentido.)” - “Neutro ainda, se o sentido opera ou age por um movimento de retirada de todo modo sem fim, numa exigência de suspensão e por um sobre-enriquecimento irônico da *epoché*, esta não é somente a posição natural nem mesmo de existência que com efeito, teria que ser suspensa para que na sua pura luminosidade desativada possa aparecer o sentido; é o sentido ele mesmo que não portaria sentido se não colocando-se entre parênteses, entre aspas e isso por uma redução infinita, finalmente ficando fora de sentido, como um fantasma que o dia dissipa e que entretanto não falta jamais, pois que a falta é sua marca” - “O sentido: Ele não seria senão pelo neutro.” - “Mas por que o neutro permanece estranho ao sentido, não indiferente, mas assombrando a possibilidade de sentido e não-sentido pelo desvio invisível de uma diferença.” - “De onde viríamos a concluir que a fenomenologia estaria já desviada para o neutro”. “Assim como tudo que chamamos literatura, se uma de suas características é perseguir indefinidamente a *epoché*, a tarefa rigorosa de suspender e de se suspender, sem que por isso esse movimento se confunda com uma negatividade.” - “Neutro seria o ato literário que não é nem de afirmação nem de negação e (num primeiro momento) libera o sentido como fantasma, assombração, simulacro de sentido, como se o próprio da literatura fosse ser espectral, não assombrada por si mesma, mas porque ela portaria este prenúncio de todo sentido que seria sua obsessão, ou mais facilmente porque ela se reduziria a não se ocupar de nada mais do que simular a redução da redução, seja esta fenomenológica e assim longe de anulá-la (mesmo se lhe acontece de aparentar fazê-lo) incrementando-a, segundo o interminável, de tudo o que a esvazia, e a rompe.⁸⁴

A partir de uma analítica da escritura literária, do sentido do literário em geral, Blanchot pôde se lançar a uma espécie de crítica da escritura para além da fenomenologia. Pois se a tarefa fenomenológica é poder aparentemente neutralizar o mundo enquanto campo

⁸⁴ “L’absence de livre” in: BLANCHOT, Maurice. *L’entretien infini*. Paris, Gallimard, 1969, pp. 447-449.

universal de forças, colocando-o entre parênteses, Blanchot parece sim, colocar a própria tarefa fenomenológica entre parênteses.

A partir da, ou melhor, junto à constituição mesma do Neutro enquanto operador crítico, ou enquanto conceito, Blanchot pôde estabelecer uma espécie de operatória da linguagem crítica sobredeterminando a linguagem. Talvez pudéssemos adiantar que essa tarefa crítica que se relaciona ao neutro deveria, para poder ser descrita ou desdobrada numa reflexão positiva, ser relacionada à questão de um *pensamento (do) neutro* enquanto possibilidade da fenomenologia se desdobrar sobre si mesma como objeto híbrido, campo de reflexão da filosofia que se volta sobre seu objeto-sujeito, o que se procura fazer criticamente a partir da leitura de *L'être et le Neutre à partir de Maurice Blanchot* de Marlène Zarader.

Talvez melhor fosse conseguir relacionar a possibilidade da *maquínica do pensamento (do) neutro (le pensée au neutre)* que opera Blanchot, com a questão da voz narrativa e de seu estatuto digamos, por enquanto, “ontológico”, com as reservas que uma certa suspeita sobre o termo obriga a deixar como marca.

Pois aqui então emergem algumas questões fundamentais. Até que ponto o estatuto de um “sujeito narrador” opera constitutivamente na construção da *maquínica* de um pensamento (do) neutro blanchotiano? Quem é esse narrador que ao se “transvalorar”⁸⁵ pela linguagem estabelece uma relação de algum modo desconhecida com um certo encadeamento da narrativa, do *récit* ou do relato ficcional no sentido mais geral do que se possa entender por esse fenômeno da escrita, ou da escritura literária de que trataremos com Blanchot e Clarice Lispector.

Falaremos sobre a voz narrativa a partir de Blanchot, para em seguida acompanhar esse mesmo crítico em sua análise sobre o caráter fragmentário da escritura de Nietzsche. Pois me parece que a questão sobre o fragmentário pode aproximar e relacionar a questão de uma leitura nietzscheana sobre certo caráter de “*efeito de efeitos do jogo das forças*”. Na verdade, falaremos antes do caráter fragmentário da escritura de Nietzsche para depois ou

⁸⁵ Wotting comenta o par conceitual *valor/avaliação* em Nietzsche: “O valor se opõe em Nietzsche à simples representação. Não há efetivamente separação entre o teórico e o prático: Os valores são opiniões interiorizadas traduzindo preferências fundamentais de um tipo de vivente dado, a maneira pela qual ele hierarquiza a realidade fixando aquilo que ele experimenta (éprouve), (eventualmente de forma errônea) como prioritária, necessária, benéfica, ou ao contrário desfavorável. É este trabalho de apreciação que sublinha mais

mesmo durante essa descrição, possamos penetrar numa possível relação do fragmentário com o caráter neutro da voz narrativa.

Em “Nietzsche et l’écriture fragmentaire”⁸⁶, há uma espécie de destrinchamento do caráter operacional do fragmentário e da unidade, do múltiplo e do Uno. Blanchot começa descrevendo um paradoxo da operação de escritura nietzscheana, esta, ao mesmo tempo em que detentora de uma direção de unidade, de dialética, de “sistema”; também seria produzida numa cadência fragmentária, que escaparia à totalidade, observada basicamente na forma da expressão do *aforismo*⁸⁷.

Nesse sentido, Blanchot afirmará que “La parole fragmentaire, celle de Nietzsche, ignore la contradiction”. E com Jaspers, Blanchot dirá “que l’on ne comprend bien Nietzsche, qu’on ne rend justice à sa pensée que si, chaque fois qu’elle affirme avec

claramente o termo de avaliação ou de apreciação do valor (Wertschätzung)”(Tradução nossa). WOTLING, Patrick. *Le vocabulaire de Nietzsche*. Paris, Ellipses, 2001, p.51.

⁸⁶ BLANCHOT, Maurice. “Nietzsche et l’Écriture Fragmentaire”, “IX. L’expérience-limite”, in: *L’entretien infini*. Paris, Gallimard, 1969, pp. 227-256. Há uma tradução em espanhol deste texto na WEB em <http://www.nietzscheana.com.ar/blanchot.htm> acessado em 02/11/2008 às 10:21 h. Segue a referência bibliográfica relativa a esta tradução. «*La ausencia del libro. Nietzsche y la escritura fragmentaria*». Buenos Aires, Caldén, 1973. Seria necessário dizer que se notam algumas situações estranhas nessa tradução em relação ao original que utilizamos. Por exemplo, a existência de uma frase que não existe no original de *L’entretien infini*. Trata-se da última frase da citação que veremos em seguida na próxima nota e na qual se pode ler a frase traduzida em espanhol: “*El pensamiento de Nietzsche, en ese estado, se unifica en el pensamiento del todo como multiplicidad infinita cuya expresión irrebasable es el Eterno Retorno*” e que não existe no original.

Segundo as referências bibliográficas de Christophe Bident, em *Maurice Blanchot: Le partenaire invisible*, não existe nenhuma outra publicação de Blanchot que contenha os textos que compõem a Parte II de *L’entretien infini*, intitulada “II. L’expérience-limite” e subtitulada “Nietzsche et l’écriture fragmentaire” que junto a “Nietzsche aujourd’hui” e “Passage à la ligne”, formam o tríptico de textos que compõem a sub-seção “L’expérience-limite” que curiosamente tem o mesmo título da Parte II. O volume em espanhol da Caldén de Buenos Aires parece ter agrupado a Parte III de *L’entretien infini*, intitulada “L’absence de livre” à subseção correspondente a nossa citação na próxima nota.

⁸⁷ O aforismo operaria talvez certo *maximum* de desejo especulativo, em um *minimum* de processo metodológico encadeado e estruturado numa linha especulativa sistêmica. Lógica do fragmento, diria que o próprio do fragmento na forma do aforismo é operar uma retórica que desse conta do múltiplo jogo das forças da máquina “pensamento-escritura filosófica” pela via de uma forma de expressão constelada, fragmentada, e pulverizada em proposições desdobradas sobre si mesmas. Anti-obra, ou anti-livro, o aforismo opera um trânsito infinito entre um dentro e um fora, pois cada tematização é especulada em sua singularidade aforística e ao mesmo tempo se desdobra para fora de si própria em direção a outros aforismos, que vão, ao mesmo tempo, se elaborar, reelaborar ou transmutar a partir do escape por outras linhas de força, que gerarão novas modalizações aforísticas, outras sutilizações da força especulativa demultiplicada nessa rede. Fluxo e refluxo das forças de sentido que se agenciam mutuamente em diferentes camadas ou planos de reflexão, retornando sob novos signos, o aforisma elabora em sua máquina certa perspectiva da idéia de eterno retorno. Relação como que imediata e diferencial entre Uno e Múltiplo.

certitude, on cherche l'affirmation opposée avec laquelle cette certitude est en rapport”⁸⁸. Mas em seguida acrescenta aquilo que veremos se tratar de uma questão fundamental. A questão que escapa sutilmente e de uma forma oblíqua, vale dizer, que não se deixa apreender sem desvio, a questão do *Eterno Retorno* e da experiência que lhe põe a prova, “*les mettre à l'épreuve*”.

Mais, ici, il faut à nouveau distinguer. Il y a le travail critique: la critique de la Métaphysique qui est principalement distingué par l'idéalisme chrétien, mais mais qui est aussi présente dans toute philosophie spéculative. Les affirmations contradictoires sont un moment du travail critique. : (...) Toutefois Nietzsche n'ignore pas que là où il est, il est obligé de penser, il est obligé de parler, à partir du discours qu'il récuse : (...) les contradictions (...) elles le visent lui-même, dans sa pensée même, elles sont l'expression de sa pensée énergique qui ne peut se contenter de ses propres vérités sans les tenter, les mettre à l'épreuve, les dépasser puis y revenir. Ainsi, la volonté de puissance peut-elle être tantôt un principe d'explication ontologique, disant l'essence, le fond des choses et tantôt l'exigence de tout dépassement et se dépassant elle-même comme exigence. Tantôt l'Éternel Retour est une vérité cosmologique, tantôt l'expression d'une décision éthique, tantôt la pensée de l'être entendu comme devenir, etc. Ces oppositions disent une certaine vérité multiple et la nécessité de penser le multiple quand on veut dire vrai selon le valeur, - mais multiplicité qui a encore rapport avec l'un, qui est encore affirmation multiplié de l'un.⁸⁹

Conceito que de algum modo poderia ser percebido como “atrator” desse movimento paradoxológico de Nietzsche (que tem sua expressão singular também em Blanchot) do fundo de um vórtice como uma imagen que aglutinaria o fragmentário das contradições que se embatem na fala nietzscheana, o *Eterno Retorno* é o conceito que exprimiria, a um só tempo, essa qualidade de potência afirmadora, que faria de todo ato, filtro de uma expressão corporal de pura aceitação da vida, aceitando ou banindo todo efeito de forças ativas ou reativas, na forma de uma vontade de potência e/ou ressentimento e negatividade.

⁸⁸ Op. Cit., p. 230. “O que não se compreende bem Nietzsche e não se faz justiça a seu pensamento, a não ser que a cada vez que *ela* [la parole fragmentaire] afirma com certeza, procure-se a afirmação oposta com a qual esta certeza está em relação.”

⁸⁹ Idem. Esta é a citação a que acabamos de nos referir em relação ao problema da frase excedente na tradução espanhola. “Mas nesse ponto é necessário mais uma vez distinguir. Existe o trabalho crítico: a crítica da Metafísica que está representada principalmente pelo idealismo cristão, mas que está presente também em toda filosofia especulativa. As afirmações contraditórias são um momento do trabalho crítico. [...] Entretanto, Nietzsche que aí onde ele está situado, ele é obrigado a pensar, ele é obrigado a falar, à partir do discurso que ele recusa. [...] as contradições [...] lhe concernem em seu próprio pensamento, são expressão de seu pensamento enérgico o qual não pode contentar-se [...] sem tentá-las, sem pô-las à prova, sem as ultrapassar e retornar sobre elas. Desse modo, a Vontade de Potência pode tanto ser um princípio de explicação ontológica, que expressa a essência, o fundo das coisas, como também a exigência de todo ultrapassamento que se ultrapassa asi mesmo como exigência. O Eterno Retorno é tanto uma verdade cosmológica, como a expressão de uma decisão ética, como o pensamento do ser compreendido como devir, etc. Essas oposições nomeiam uma determinada verdade múltipla e a necessidade de pensar o múltiplo quando se quer dizer a verdade de acordo com o valor - mas multiplicidade que tem ainda relação com o um, que é ainda afirmação multiplicada do Um”.

Mas aqui entraria um questionamento que poderá ser respondido mais adiante. Como poderíamos associar a questão do Neutro a essa espécie de campo-filtro “vórtico” de forças no interior de um corpo? Vale dizer, a própria experiência que aborda de todos os lados a relação do movimento existencial do *corpo* em seu trânsito ou rastro no mundo como *corpus* e de sua necessidade de inscrição, em nosso caso específico, de inscrição literária.

Entendemos um “sujeito” enquanto corpo atravessado por forças afetivas, consciência e inconsciência de si, ou volitividade de uma consciência de si para fora-de-si, diferença identitária em direção a e em repulsão da comunidade que o circunda e que o abisma e em solipsismos vertiginosos, mas também em encontros possíveis, mais ou menos efêmeros, poderia se ver pertencente - e aqui entraria o conceito amplo de escritura como construção de um campo de possibilidades ou de emergências dessa imagem impensada ou impensável, talvez borrada na volição de sua própria presença ao mesmo tempo fática e imaginada, apenas esboço de uma atitude poética em programa, ou em procedimento incessante, sempre oblíquo - ficcional? O que seria a imagem de si se não a impossibilidade de nexos característico sem estereotipia, esta força de coesão falseadora e necessária a certa construção de si entre os outros e com os outros?

Este “sujeito” ou imagem de si que se exterioriza, operaria pela escritura certa finalidade estética existencial dada na repetição de um procedimento poético, leia-se de escritura literária, o qual reatualizaria, como experiência de individuação, uma relação exterior, diríamos mesmo cósmica, porém, essa reatualização não movimentaria a não ser um eixo interno, subjetivamente lançado ao exterior de outro movimento mais sutil, esse, agora teatralizado como poética de algum modo (in)operante ou neutra no sentido de uma ação específica objetiva, eclodida e cindida como virtualidade do próprio gesto ficcional.

Escritura enquanto possibilidade de desaceleração do vórtice, materialização dos traços que pertencem a um “sujeito de escritura” que coexistem em um narrador?

Talvez seja necessário continuar acompanhando Blanchot, que lê Nietzsche, para posteriormente associarmos a noção de escritura fragmentária à questão do estilo enquanto forma de expressão atualizadora em um campo de possibilidades estéticas.

Pensar a partir daí, então, talvez, num conceito de estilo enquanto máquina-estética, maquinica da escritura como trânsito constitutivo entre sujeito e objeto de escritura, máquina de escritura que se poderia operar criticamente numa relação de diferenciação

constitutiva entre um sujeito-*indivíduo*/sujeito-*singular*, (aquele que desaparece e reaparece enquanto *fato* e *direito* de um sentido do estilo) numa operação talvez já impossibilitada para um conceito platônico de representação (idéia, cópia, simulacro), mas talvez ainda possível para uma idéia performativa de crítica, acompanhando aqui Deleuze nessa idéia de uma reversão do platonismo (simulacro enquanto potência do falso) e posituação do simulacro⁹⁰.

Em outras palavras, seria possível a essa idéia de performance crítica pensar o *estilo* enquanto tarefa de escritura e de pensamento indissociáveis um do outro, ou seja, que essa idéia de performatividade, associada no conceito de *épreuve* de escritura, está relacionada à dimensão de uma espécie de *nervura de forças (in)orgânicas* que emergiriam como relação própria ao programa estético de um trabalho “ficcional” da linguagem, seja este literário, crítico ou ensaístico.

Hávamos pensado até agora em dar um sentido para um conceito de *relação*. A intuição partira da questão de que as forças sempre estão em relação, e que talvez conseguindo elaborar uma descrição do que ocorre entre as bordas interpenetráveis de forças diferenciáveis entre si, poder-se-ia chegar próximo de uma relação conceitual que se reaproximaria da questão do jogo das forças estéticas à estratégia de um pensamento (do) neutro.

⁹⁰ Cf “Platão e o simulacro”, in: DELEUZE, Gilles. *A lógica do sentido*. São Paulo, Perspectiva, 2003, p. 259. Ver-se-á neste texto capital para o entendimento da insuficiência de uma idéia pura de representação “mimética”, uma relação constitutiva entre os conceitos de máquina, de simulação, de simulacro e do eterno retorno nietzscheano. “Na reversão do platonismo, é a semelhança que se diz da diferença interiorizada, é a identidade do diferente como potência primeira. O mesmo e o semelhante não têm mais por essência senão ser *simulados*, isto é, exprimir o funcionamento do simulacro. (...) A simulação é o próprio fantasma, isto é, o funcionamento do simulacro enquanto maquinaria, máquina dionisíaca. Trata-se do falso como potência, *Pseudos*, no sentido em que Nietzsche diz: a mais alta potência do falso. Subindo a superfície, o simulacro faz cair sob a potência do falso (fantasma) o Mesmo e o Semelhante, o modelo e a cópia.(...) Que o Mesmo e o Semelhante sejam simulados não significa que sejam aparências e ilusões. A simulação designa a potência para produzir um *efeito*. (...) A simulação assim compreendida não é separável do eterno retorno; pois é no eterno retorno que se decidem a reversão dos ícones ou a subversão do mundo representativo. (...) O segredo do eterno retorno é que não exprime de forma nenhuma uma ordem que se opõe ao caos e que o submete. Ao contrário ele não é nada além do que o caos, potência de afirmar o caos. (...) À coerência da representação, o eterno retorno substitui outra coisa, sua própria cao-errância. É que entre o eterno retorno e o simulacro, há um laço tão profundo, que um não pode ser compreendido sem o outro. O que retorna são as séries divergentes, isto é, cada qual enquanto desloca sua diferença com todas as outras e todas enquanto complicam sua diferença no caos sem começo nem fim. O círculo do eterno retorno é um círculo sempre excêntrico para um centro sempre descentrado. (...) O eterno retorno é pois efetivamente o mesmo e o semelhante mas enquanto simulados, produzidos pela simulação, pelo funcionamento do simulacro (vontade de potência).(…) ele não pressupõe o Mesmo e o Semelhante, mas, ao contrário, constitui o único Mesmo daquilo que difere, a única

Pois a nomeação ou conceitualização do neutro para Blanchot teria como função estratégica a possibilidade, como já dissemos, de operar uma suspensão ou uma sobredeterminação da própria tarefa fenomenológica (passagem de *époque* em *surépoque*)⁹¹. De um modo um tanto quanto precipitado, abstraímos que a tentativa de operar um conceito puro de relação pudesse fazer reverberar como especulação sobre o sentido da relação em si mesma, a própria questão da existência de uma imagem ou força neutra no seio das relações (possibilidade de detecção de uma “emergência” do neutro).

Finalmente, que um conceito de *relação* pudesse ter uma espécie de idiosincrasia, ou um “em si” passível de ser simulado a partir de uma especulação teórica. Tarefa inútil talvez, ou de qualquer modo equivocada, pois justamente passamos a acreditar que não há possibilidade de se isolar a relação enquanto relação a si, justamente por se tratar de uma operação entre séries de forças sem origem e sem finalidade absoluta.

Diria neste momento que a especulação sobre um conceito de relação a si poderia ser descrito apenas enquanto necessidade estratégica. É todo o programa de *Diferença e Repetição* de Deleuze que aí parece emergir. O que entra *em relação* numa relação é a possibilidade de dois ou mais termos operarem regimes de repetição e diferença no nível de suas forças. Reduzir um conceito de relação a si seria um retorno ao desejo ou ao sonho metafísico de uma circunscrição absoluta ou fundacional de um princípio dos princípios.

Daí que utilizamos muitas vezes a metáfora do vórtice no sentido de algo absolutamente móvel, turbilhonado em sua expressividade oca e caótica, mas liberando

semelhança do desemparelhado. Ele é o fantasma único para todos os simulacros (o ser para todos os entes).” (Pp. 268-270)

⁹¹ Seria necessário marcar a intenção desse neologismo de *Surépoque* que criamos para informar o caráter singularíssimo e dispersivo a um só tempo da noção-conceito de Neutro para Blanchot. Gostaríamos de apontar com o neologismo tanto uma leitura crítica por parte de Blanchot da dialética hegeliana e da fenomenologia de Husserl, quanto a marca de uma potência produtora e filiativa tanto quanto derivada de outras obras como as de Levinas e Derrida, principalmente, que exercem uma contrução e uma desconstrução formidáveis em relação a Husserl. *Surépoque* indicaria de algum modo essa potência de neutralização (im)própria ao neutro. Neutralização paradoxalmente ativa e passiva, suspensiva e sobresuspensiva de todo caráter atributivo e semântico de sua própria potência de sobresuspensão do sentido. Não há melhor definição do Neutro senão aquela dispersa pela própria obra ficcional blanchotiana, principalmente quando não se trata de definir numa potência eminentemente especulativa e filosófica essa atividade (in)operante de uma “*surépoque*” do neutro.

Porém, Blanchot expõe de maneira bastante operativa uma conceitualização do Neutro em *Le pas au delà*, (pp. 101-7). É a partir desse fragmento que encontramos a seguinte afirmação sobre o neutro: “Il [le Neutre] neutralise (se) neutralise, ainsi évoque (ne fait qu’évoquer) le mouvement de l’*Aufhebung*, [rêlève ou “superação” hegeliana] mais s’il suspende et retient, *il retient seulement le mouvement de suspendre*, cet-à-dire la distance qu’il suscit par le fait qu’occupant le terrain, il la fait disparaître” (pp.105-6). (Os comentários entre colchetes e a marca em itálico são nossos.)

numa relação paradoxal uma atividade centrífuga que seria de algum modo reativada no retorno centrípeto ocasionado pelo próprio sistema. É uma imagem que buscamos sem esquecer de suas inerentes insuficiências. Talvez o neutro, em Blanchot, participe dessa imagem apenas no que diz respeito ao jogo intensivo desse turbilhonamento. Não vale no conceito de neutro de Blanchot nenhuma imagem que não opere uma lógica digamos não newtoniana das forças. Trata-se do paradoxo e das conseqüências que um regime de aporias pode fazer funcionar. Sobre a questão da relação ou do relacional da relação, o que se buscava era a questão do sentido. Pois que qualquer descrição das forças é apenas uma expressão de *direito* de “um” certo momento, ou evento das forças (proposição sobre as forças), que já não remete às forças enquanto o próprio *fato* de seu jogo, sempre anterior e posterior (atributo do estado das coisas).

Daí que, com Deleuze, a partir da *Lógica do Sentido*, podemos relacionar o termo *aliquid*, ao qual Blanchot alude, junto à questão do sentido. Deleuze escreve:

Consideremos o estatuto complexo do sentido ou do expresso. De um lado não existe fora de sua expressão. Daí porque o sentido não pode ser dito existir, mas somente insistir e subsistir. Mas por outro lado, não se confunde de forma nenhuma com a proposição, ele tem uma “objetividade” completamente distinta. O expresso não se parece de forma nenhuma com a expressão. O sentido se atribui, mas não é absolutamente atributo da proposição, é atributo da coisa ou do estado de coisas. [...] O atributo não é um ser e não qualifica um ser; é um extra-ser. Verde designa uma qualidade, uma mistura de coisas, uma mistura de árvore e de ar em que uma clorofila coexiste com todas as partes da folha. Verdejar, ao contrário, não é uma qualidade na coisa, mas um atributo que se diz da coisa e que não existe fora da proposição que o exprime designando a coisa.

Inseparavelmente *o sentido é o exprimível ou o expresso da proposição e o atributo do estado de coisas*. Ele volta uma face para as coisas, uma face para as proposições. [...] É exatamente a fronteira entre as proposições e as coisas. É este *aliquid*, ao mesmo tempo extra-ser e insistência, este mínimo de ser que convém às insistências. É neste sentido que é um “acontecimento”: com a condição de não confundir o acontecimento com sua efetuação espaço-temporal em um estado de coisas. Não perguntaremos, pois, qual é o sentido de um acontecimento: o acontecimento é o próprio sentido. O acontecimento pertence essencialmente à linguagem, ele mantém uma relação essencial com a linguagem; mas a linguagem é o que se diz das coisas.⁹²

⁹² DELEUZE, Gilles. *A lógica do sentido*. São Paulo, Perspectiva, 1969, 2003, pp. 22-23. Impossível não reparar no ano da primeira publicação do livro de Deleuze que é o mesmo ano de publicação de *L'entretien infini* de Blanchot, 1969, de onde retiramos a longa citação e onde aparece o termo *aliquid*, o qual desencadeia a pesquisa ou certa estratégia especulativa que procuramos fazer funcionar neste momento. Diria que a discussão sobre a máquina conceitual do neutro em Blanchot passa por uma preocupação programática ou tática de leitura de Deleuze por parte de Blanchot ou vice e versa. Seria necessária uma pesquisa com intuito mais genético para aceder a dados mais concretos e conclusivos. Na verdade, sabemos das mutuas citações que ocorrem nas duas obras. Diríamos também que essa correspondência citacional é um signo para pensarmos tanto a potência filiativa nietzscheana quanto uma possível relação ou desejo de construção em cada um desses

Lewis Carrol, segundo Deleuze, através da escritura de uma narrativa fantástica, não estaria apenas “representando” situações e paradoxos lógicos a partir de uma obra literária, mas sim, construindo através da história uma rede de sentidos que se performariam “imediatamente” e, diríamos, também teatralmente, a partir da linguagem ficcional.

É curioso constatar que toda obra lógica diz respeito diretamente à significação, às implicações e conclusões e não se refere ao sentido a não ser indiretamente. [...] Ao contrário, a obra fantástica se refere imediatamente ao sentido e relaciona diretamente a ele a potência do paradoxo. O que corresponde aos dois estados do sentido, de fato e de direito, *a posteriori* e *a priori*, um pelo qual o inferimos diretamente do círculo da proposição, outro pelo qual o fazemos aparecer por si mesmo desdobrando o círculo ao longo da fronteira entre as proposições e as coisas.⁹³

Quando nos remetemos à questão que Deleuze falava sobre o sentido passível de ser pensado apenas a partir de um corte empírico, não era a isso que ele se remetia? Ou seja, qual um anel de Möebius que deva ser cortado para que se verifique uma “torsão” intrínseca em sua extensão ou superfície, seja a partir da experiência com uma escritura fantástica, o sentido emerge através de um acontecimento singular. Que uma forma idealizada de aceder ao sentido o faz ser determinado enquanto pertencente a um círculo e não a esse espaço paradoxal do qual ele faz parte por sua própria “natureza” neutra, aporética. E mais uma vez, sobre essa questão, outra imagem-conceitual de Deleuze: “Mas aqui não se trata de um círculo. Trata-se, antes, da coexistência de duas faces sem espessura, tal que passamos de uma a outra margeando o comprimento”⁹⁴

Como uma figura paradoxal que se confundisse com seu fundo, essa especulação procura perceber certo estatuto ontológico da imagem (se isto é ainda possível), talvez o *pensamento (do) neutro* não seja outro que essa expressividade de uma performance expressiva da imagem.

Em outras palavras, quanto à descrição de um programa ou regime de escritura blanchotiana, diríamos que o fragmentário nietzscheano sob a forma aforística foi desdobrado ou redobrado em Blanchot e remetido, nesta pesquisa, a toda a uma complexa lógica operatória do sentido elaborada por Deleuze. Espera-se circunscrever um território conceitual que possa situar, numa espécie de errância estratégica, um campo comum de

pensadores do que chamamos em outro lugar de uma ontologia energética situada pelo lado da estética e da filosofia no mesmo nível do pensamento físico e matemático contemporâneo.

⁹³ Idem, p. 23.

⁹⁴ Idem, p. 23.

preocupações que se tocam e se resvalam num mútuo jogo de forças onde possamos relacionar um sentido comum programático ou filiativo sem, contudo, pensarmos numa ordem rígida de estrutura, mas antes acedendo à complexidade da variância e da singularidade das preocupações e das estratégias teóricas em cada uma de suas construções e problematizações específicas.

Com o intuito de criar uma perspectiva crítica sobre a escritura, tal como a entendem Blanchot e Deleuze - e Derrida posteriormente -, se continuarmos seguindo um certo projeto especulativo, estabeleceremos um possível nexos entre a questão da escritura fragmentária, o eterno retorno e a questão do sentido para, a partir desse movimento, diria maquínico, pensar sobre a possibilidade de uma *economia crítica do estilo* enquanto campo de experiência atual da crítica. Nesse sentido, o ensaístico talvez possa ser pensado como o campo de experiência ou de performance de sua própria escritura, vale dizer, o próprio de um espaço literário onde certa prova-ção conceitual e estética teria lugar. De que modo essa *épreuve* pode ser percebida em quanto acontecimento?

Para tanto, nos serviríamos da imagem que Deleuze aproximou da questão do sentido, a saber, e reiterando, a imagem de um corte ou de uma cisão do anel de Moebius. Também nos serviríamos da imagem das ondas do mar. Não operaremos o questionamento especificamente matemático, topológico do anel de Möebius, visto que este exigiria uma pesquisa a parte, apesar de que certamente essa preocupação seja importante. Aliás, essa tarefa exigiria outra tese. A idéia seria a de aproximar esses conceitos lógicos e topológicos da leitura que faz Blanchot de uma descrição da estratégia que operaria uma escritura fragmentária associada à imagem do eterno retorno.

De algum modo, intuimos que exista a possibilidade de associação do neutro a uma espécie de máquina da imagem do eterno retorno. Para Deleuze, o eterno retorno sempre retorna algo numa forma diferencial. Mas essa transformação seria como que imperceptível (um devir-imperceptível?), fora de um posicionamento filosófico que consiga estabelecer nexos com uma economia crítica dos valores.

Como se poderia pensar em termos críticos e/ou literários, para além de uma lógica ou de um sistema comunicativo (emissor, sinal, receptor), um regime de forças atravessando meu próprio corpo? Como posso operar com o mínimo de desperdício os enfrentamentos

diários e repetitivos com as forças e que, em certo sentido, meu corpo deixe passar sem ressentimento as forças que são aí agenciadas na forma das mais variadas afecções?

Pensemos que o anel de Möebius possa funcionar para nós como a imagem possível e talvez necessária para nos aproximarmos de certa operação estratégica de cisão e de dobra do sentido e conjuntamente da idéia ainda não explorada de um *pensamento do fora*⁹⁵. De algum modo, para se perceber uma idéia do Neutro blanchotiano ou de uma experiência eventual do sentido, foi necessária a construção de uma imagem operacional, alegórica, maquina: cortar em um ato a experiência abstrata e incessante desse objeto geométrico de apenas uma face. Lembremos que Deleuze fez alusão à interpenetração de faces sem espessura, uma para as coisas, uma para as proposições.

Pensemos agora na imagem de uma reverberação incessante das ondas do mar como possibilidade de se pensar aproximativamente a idéia do eterno retorno, sem pretender esgotar suas possibilidades teóricas e *estéticas* (aludindo e incrementando, neste termo, um sentido para além da ética, ou de uma ética por vir), mas pelo menos como via de acesso a uma idéia de interpenetração atualizadora entre unidade e fragmentário.

Nietzsche operaria uma escritura que, para além de Hegel, e diferentemente de uma superação sintética (*relève*) que marcasse uma interrupção e relançamento dialético no circuito do pensamento, ocasionaria a emergência de uma espécie de cisão na tarefa do pensamento. Momento onde uma reincidência de uma diferença eternamente reiterável teria lugar⁹⁶.

⁹⁵ Remetemos-nos a *Da clausura do Fora ao Fora da Clausura* de Peter Pal Pelbart, que citamos também em outro lugar. Nesse livro, Pelbart faz a inter-relação entre a problemática e a imagem do Fora em Blanchot e a reflexão de Foucault e Deleuze dentro do marco da discussão de uma diferença constitutiva e/ou ontológica entre conceitos como o de loucura e desrazão, como campos de uma experiência de tensionamento *sui generis* no que hoje se constitui como o saber bio-político. Esse tema pode-se ler em Blanchot, por exemplo, na parte III de *L'entretien Infini* intitulada "L'absence de livre".

⁹⁶ Citamos necessariamente Deleuze: "Enquanto a diferença é submetida às exigências da representação, ela não é nem pode ser pensada em si mesma. Deve ser examinada de perto a seguinte questão: foi ela "sempre" submetida a essas exigências e por quais razões. [...] De todo modo, a diferença em si mesma parece excluir toda a relação do diferente com o diferente, relação que a tornaria pensável. Parece que ela só se torna pensável quando domada, isto é, quando submetida ao quádruplo cambão da representação: a identidade no conceito, a oposição no predicado, a analogia no juízo, a semelhança na percepção. Se há, como o foi tão bem mostrado por Foucault, um mundo clássico da representação, ele se define por essas quatro dimensões que o medem e coordenam. São as quatro raízes do princípio de razão [...]. Toda e qualquer outra diferença que não se enraíze assim será desmesurada, incoordenada, inorgânica: grande demais ou pequena demais, não só para ser pensada, mas para ser. Deixando de ser pensada, a diferença dissipa-se no não ser. Daí se conclui que a diferença em si permanece maldita, devendo expiar ou então ser resgatada sob as espécies da razão que a tornam passível de

A imagem do corte do anel moebiano seria para nós e apenas uma aproximação metafórica à própria imagem de uma abertura à exterioridade do pensamento, ou seja, que apareceria ali, ao invés de um trabalho de síntese, a relação permeada por uma crítica geral da representação do pensamento, no sentido do que procuramos entender por poética ou estética do neutro em Blanchot.

A escritura fragmentária nietzscheana, segundo Blanchot, atuaria como estratégia interna ao modo especulativo metafísico, ou seja, de um certo modo ela pode ser percebida como um modo retórico e/ou performático onde ocorre uma transformação dramática do próprio modo de pensar o pensamento - mesmo que nesse espaço de afronta do conhecido e do desconhecido, do consciente e do inconsciente, surja uma figura monstruosa indeterminada, campo de diferenciação da própria diferença, espaço ou dimensão potencialmente neutra –, desenvolvendo, como movimento teatral, uma relação performática e energética ao nível da (re)representação especulativa da própria linguagem.

Diríamos ainda que essa relação é da ordem de uma experiência-limite do especulativo em sua facticidade de escritura, ou em outros termos, que essa relação propriamente retórica e performática da linguagem passa a uma potência propriamente estética segundo a própria tensão oriunda do jogo de forças que o fragmento dramatiza no interior da obra de Nietzsche.

Nesse sentido, com Blanchot, a escritura fragmentária de Nietzsche, operaria constitutivamente:

D'un autre côté, elle marque davantage que la rupture. Si l'idée de dépassement – entendue, soit dans un sens hégélien, soit dans un sens nietzschéen: création qui ne conserve pas, mais détruit – ne saurait suffire à Nietzsche, si penser ce n'est pas seulement outrepasser, si l'affirmation de l'éternel retour s'entend (d'abord) comme l'échec du dépassement, est-ce que la parole fragmentaire nous ouvre à cette

ser vivida e pensada, que fazem dela o objeto de uma representação orgânica. O maior esforço da filosofia talvez consista em tornar a representação infinita (orgiaca). Trata-se de estender a representação até o grande demais e o pequeno demais da diferença; de dar uma perspectiva insuspeita à representação, isto é, de inventar técnicas teológicas, científicas, estéticas que lhe permitam integrar a profundidade da diferença em si; trata-se de fazer com que a representação conquiste o obscuro; que compreenda o esvanecimento da diferença pequena demais e o desmembramento da diferença grande demais; que capte a potência do atordoamento, da embriaguez, da crueldade e até mesmo da morte”. DELEUZE, Gilles. *Diferença e Repetição*. Trad. Luis Orlandi e Roberto Machado. Rio de Janeiro, Graal, 2006, pp. 365-6. Esse desafio da filosofia ao qual se refere Deleuze, nós o observamos ocorrer no que chamamos de experiência limite da literatura.

“perspective” nous permet de parler dans cette direction? Peut-être, mais d’une manière inattendue.⁹⁷

Essa “fala”, essa escritura:

Elle n’est pas annonciatrice; en elle-même, elle n’annonce rien, ne représente rien; ni prophétique ni scatologique. Tout a déjà été annoncé, lorsqu’elle s’énonce, y compris l’éternelle répétition de l’unique, la plus vaste des affirmations. Son rôle est plus étrange. C’est comme si, chaque fois que l’extreme se dit, elle appelait la pensée au dehors, (non pas au delà), lui désignant par sa fissure que la pensée est déjà sortie d’elle-même, qu’elle est hors d’elle, en rapport – sans rapport – avec un dehors d’où elle est exclue dans la mesure où elle croire pouvoir l’inclure et, chaque fois, nécessairement, en fait vraiment l’inclusion où elle s’enferme.⁹⁸

Imagem de uma invaginação recorrente do que a escritura fragmentária, ao abrir-se numa operacionalidade “aforística” - vale dizer, que tende a blocos de fragmentos que buscam condensar totalidades sem fechá-las em si mesmas, o fragmentário ou o aforístico em Nietzsche (uma economia do estilo em Nietzsche?) – se direciona, segundo Blanchot, a uma estratégia “estratigráfica”, quer dizer, que a própria escritura, ou a estratégia e a tática deste modo de escrita, interpenetra-se como a máquina conceitual do *eterno retorno*⁹⁹, ou a

⁹⁷ Op. Cit., p. 237. “Por outro lado ela marca algo mais que ruptura. Se a idéia de ultrapassamento – compreendida, seja no sentido hegeliano, seja no sentido nietzscheano: criação que não conserva, senão que destrói – não bastaria a Nietzsche, se pensar não é somente trans-passar, se a afirmação do eterno retorno se entende (de início) como fracasso do ultrapassamento, nos abriria a fala fragmentária esta “perspectiva”, nos permitiria falar nesta direção? Talvez, mas de uma maneira ineperada”. (Tradução nossa)

⁹⁸ Idem., pp. 237-8. “Ela não é premonitória, nela mesma, ela nada anuncia, nada representa; nem profética, nem escatológica. Tudo já foi anunciado, quando ela se enuncia, e inclusive a eterna repetição do único, a mais vasta das afirmações. Seu papel é mais estranho. É como se, cada vez que o extremo se diz, ela chamasse o pensamento do fora (não para além), lhe designando por sua fissura que o pensamento já saiu dele mesmo, que ela está fora dela, em relação – sem relação – com um fora de onde é excluída na medida em que ela crê poder a incluir e, a cada vez, constitui de fato, a inclusão onde ela própria se encerra”. (Tradução nossa)

⁹⁹ Sabemos da complexidade da problemática do eterno retorno. Na verdade, em *Diferença e Repetição*, Deleuze conclui essa obra de imensa envergadura tratando especificamente da esquematização do eterno retorno nietzscheano como uma forma pura do tempo dada a partir de três modos de repetições atravessadas por uma força de diferenciação sempre possível no seio do complexo especulativo tratado no livro (repetições do hábito, da memória e da morte). Nessa conclusão, Deleuze afirma a arte como “lugar de coexistência de todas as repetições” (p. 399). Num dos capítulos da parte conclusiva, “A forma do tempo e as três repetições”, Deleuze estipula uma especulação que separaria basicamente uma relação do tempo enquanto forma pura e enquanto relação a conteúdos empíricos: “[...] os conteúdos empíricos são móveis e se sucedem; as determinações *a priori* do tempo são, ao contrário, fixas, [...] coexistindo na síntese estática que opera sua distinção em relação à imagem de uma ação formidável. [...] as coisas se passam muito diferentemente do ponto de vista da forma pura ou da linha reta do tempo, pois, agora, cada determinação (o primeiro, o segundo e o terceiro; o antes, o durante e o depois) já é repetição em si mesma, sob a forma pura do tempo e em relação à imagem da ação. O antes, a primeira vez, não é menos repetição do que a segunda ou a terceira vez. Cada vez sendo em si mesma repetição, o problema não está sujeito às analogias da reflexão em relação a um suposto observador, mas deve ser vivido como o das condições interiores da ação em relação à imagem formidável. A repetição já não incide (hipoteticamente) sobre uma primeira vez que pode escapar dela, e que de todo modo lhe permanece exterior; a repetição incide imperativamente sobre repetições, sobre modos ou tipos de repetição. A fronteira, a “diferença” se deslocou singularmente: ela já não esta entre a primeira vez e as outras, entre o repetido e a repetição, mas entre estes tipos de repetição. O que se repete é a própria repetição. Bem mais o “uma vez por todas” não qualificaria mais um primeiro que escaparia da repetição, mas, ao contrário,

máquina conceitual da *transvaloração*, ou a máquina conceitual do *super-homem*, etc., formando uma espécie de sistemática paradoxal no seio do movimento próprio da escritura fragmentária.

Pensamos na imagem de ondas sem fim rebentando em rochedos praticamente imóveis, que num movimento mais longo e inacessível a qualquer fato de experiência empírica, remete à transformação evidente nos confins de um porvir da terra. Transformação incessante lançada à evidência futura. Essa evidência futura e, no entanto imediata, não

um tipo de repetição que se opõe a um outro tipo que opera uma infinidade de vezes (assim se opõem repetição cristã e repetição atéia, a Kierkegaardiana e a nietscheana, pois em Kierkegaard é a própria repetição que opera uma vez por todas, ao passo que, segundo Nietzsche, ela opera por todas as vezes; e não há aqui uma diferença numérica, mas uma diferença fundamental entre dois tipos de repetição)”. (pp.405-6)

Mas há ainda uma força seletiva ou um poder de seleção e que ocorre num modo ético, digamos, e que se elabora sobre as três repetições. Esse poder seletivo é introduzido pela diferença no seio da repetição quando esta se incide sobre as repetições. Deleuze continua: “[...] tudo depende da distribuição das repetições sobre a forma, a ordem, o conjunto e a série do tempo. [...] De acordo com um primeiro nível, a repetição do Antes define-se de maneira negativa e por insuficiência: repete-se porque não se sabe, porque não se recorda, etc., porque não se é capaz da ação [...]. Portanto o “se” significa aqui o inconsciente do Isso como primeira potência da repetição. A repetição do Durante define-se por um tornar-se-semelhante ou um tornar-se-igual: tornar-se capaz da ação, tornar-se igual à imagem da ação, e agora o “se” significa o inconsciente do Eu, sua metamorfose, sua projeção num *Eu* ou eu-ideal como segunda potência da repetição.” (pp. 406-7)

A terceira repetição é a que faz referência ao eterno retorno nietscheano. Nessa repetição opera uma terceira forma da força seletiva. A terceira repetição é o espaço de certa ética do porvir, a qual reúne na forma de síntese disjuntiva uma relação complexa com as outras duas repetições. Em outro sentido, o próprio complexo especulativo de *Diferença e Repetição* é remetido a essa forma disjuntiva do tempo e que emerge da imagem paradoxal de uma curvatura no limite da linha pura do tempo. Como a imagem de uma situação “fora dos eixos”, essa terceira força enceta uma situação desestabilizadora de uma lógica cíclica apesar de operar como repetição; ela é da ordem de uma repetição paradoxal que torna impossível a repetição das outras duas repetições.

Citamos Deleuze: “Certamente seria possível conceber que as duas repetições encontrassem num ciclo em que formaríamos duas partes análogas; também que elas recomeçassem à saída do ciclo, encetando um novo percurso, ele próprio análogo ao primeiro, finalmente que essas duas hipóteses intracíclica e intercíclica, não se excluíssem, mas se reforçassem e repetissem as repetições em diferentes níveis. *Mas em tudo isso tudo depende da natureza do terceiro tempo*: a analogia exige que um terceiro tempo seja dado, como o círculo do *Fêdon* exige que seus dois arcos sejam completados por um terceiro em que tudo se decide com seu próprio retorno. [...] Pois se o terceiro tempo, o futuro, é o lugar próprio da decisão, pode muito bem ser que, por sua natureza, ele elimine as duas hipóteses intracíclica e intercíclica, desfaça ambas, coloque o tempo em linha reta, endireite-o e dele extraia a forma pura, isto é faça-o sair dos “eixos” e, terceira repetição, torne impossível a repetição dos dois outros. [...] Então a diferença entre as repetições torna-se a seguinte, em conformidade com a nova fronteira: o Antes e o Durante são e permanecem repetições, mas repetições que só operam uma vez por todas. É a terceira repetição que as distribui segundo a linha reta do tempo, mas também que as elimina, as determina a operar apenas uma vez por todas, guardando o “todas as vezes” somente para o terceiro tempo. [...] Há duas repetições para um só repetido, mas só o significado, o repetido repete-se, abolindo suas significações como suas condições. A fronteira já não está entre uma primeira vez e a repetição que ela torna hipoteticamente possível, mas entre as repetições condicionais e a terceira repetição. [...] Só há eterno retorno no terceiro tempo: é aí que o plano imóvel se anima de novo ou que a linha reta do tempo, como que levada por seu próprio comprimento, reforma um anel estranho, que de modo algum se assemelha ao ciclo precedente, mas que desemboca no informal e só vale para o terceiro tempo e para o que lhe pertence. [...] só o incondicionado retorna como produto do eterno retorno. DELEUZE, Gilles. *Diferença e Repetição*. Rio de Janeiro, Graal, 2006, pp. 407-8.

performará de algum modo uma atitude estética diferenciada, que toma a forma de uma ética do porvir? Não está no incessante dessas rebentações uma espécie de imagem esquiva de uma aparente neutralidade do movimento das ondas? Que as ondas esculpisse nas rochas numa velocidade fiel e deslocada de um empirismo imediato, não poderia servir de aproximação a esse trabalho incessante da escritura (no horizonte do eterno retorno), enquanto iterabilidade própria no seio da linguagem? Todas essas perguntas parecem fazer girar ou mesmo envolver aquele *aliquid* como palavra-curinga. Qual o sentido daquele ou desse *aliquid* que retorna diferencialmente algo estranho e paradoxalmente reincidente? Qual uma espuma que se reinfinite em sua repetição, tudo, na dimensão que tentamos aproximar aqui, parece ser sempre diferentemente igual. Mas o homem em sua faticidade passa, e uma certeza sobre esse transpassamento escorregadio e sem origem, retorna às vezes, fazendo reiterar de um modo um tanto dúplice, invaginado num “pensamento exterior” - Bataille diria em outro sentido, talvez, “interior”¹⁰⁰ - uma observação sobre uma neutra diferença entre os dias. Essa diferença é a camada multifolheada, sutil e móvel que o trabalho da poesia se preocupa em construir e que, como nos lembra Derrida ao escrever sobre Francis Ponge, está no rastro do próprio processo poético, em filigrana e espalhado pelo ateliê, gestado nos inumeráveis rascunhos do artista.

De algum modo, portanto, a fala fragmentária, ou a escritura do fragmento nietzscheana:

Elle a bien “partie liée” avec la revelation de l’Éternel Retour. L’Éternel retour dit le temps comme éternelle repetition, et la parole de fragment répète cette repetition en la destituant de tout éternité. L’éternel retour dit l’être du devenir, et la repetition le répète comme l’incessant cessation de l’être. L’éternel retour dit l’éternel retour du même, et la repetition dit le détour où l’autre s’identifie au même pour devenir la non-identité du même et pour que le même, en son retour que le détourne, toujours l’autre que lui même. L’éternel retour dit, (...) l’éternelle repetition de l’unique, et elle la répète comme la répétition sans origine, (...) Et, ainsi, répétant à infini la répétition, elle la rend en quelque sorte parodique, mais aussi la soustrait à tout ce qui a pouvoir de répéter : à la fois parce qu’elle la dit comme affirmation inidentifiable, irrepresentable, impossible à reconnaître et parce qu’elle la ruine en la restituant, sous l’espece d’un murmure indefini, au silence qu’elle ruine à son tour en la faisant entendre comme la parole qui, du plus profond passé, du plus loin de l’avenir, a toujours déjà parlé comme parole toujours encore à venir.¹⁰¹

¹⁰⁰ BATAILLE, Georges. *A experiência interior*. Trad. Celso Libânio Coutinho, Magali Montagné e Antônio Ceschin. Série Temas, V 18. São Paulo, Ática, 1992.

¹⁰¹ Op. Cit., pp. 239-240 “Ela ‘está ligada’ com a revelação do Eterno Retorno. O Eterno Retorno diz o tempo como eterna repetição, e a fala fragmentária repete esta repetição a destituindo de eternidade. O Eterno Retorno diz o ser do devir, e a repetição o repete como a incessante cessação de ser. O Eterno Retorno diz o eterno

O eterno retorno nietzscheano se relaciona à disseminação do sentido operado pela escritura no seio da linguagem. Pois o que se repete é o que se diferencia a partir do mesmo conjunto material de signos. Iterabilidade derridiana e repetição de Deleuze. Um Mesmo e um Outro¹⁰² mais que uma simples relação dúplice, se diferenciam a partir da distância que ao mesmo tempo em que os torna alheios um ao outro, os incrementa pelo laço constitutivo que os faz sempre relativamente aproximados. Não é simplesmente uma questão retórica ou lógica, mas, por um viés relativo ao sentido, as oposições não se dialetizariam a não ser como operacionalidade lógica das proposições e dos predicados. Toda distância é também uma relação diferencial de proximidade. E o que se aproxima também opera um distanciamento reverso ou inverso em relação a uma determinada perspectiva. Essa é toda a introdução de *Lógica do sentido* de Deleuze.

Mais adiante encontraremos a questão do jogo das forças novamente reincidindo sobre a questão da fala fragmentária enquanto forma de expressão do eterno retorno, quando Blanchot aponta para Derrida ao remeter-se à metáfora mais constitutiva dessa problemática da escritura nietzscheana: a metáfora da claridade e da obscuridade em relação ao conhecimento. O que nos leva, em outro momento, ao desdobramento das noções de Dia, Noite e Outra-Noite em Blanchot.

Sabemos que nesse texto sobre Nietzsche, Blanchot remete-se tanto a Derrida quanto a Deleuze. Mas um pouco antes, ele introduz a questão da claridade apolínea e da obscuridade dionisíaca sobre a qual Nietzsche não deixa de fazer funcionar uma dialética que progressivamente é ela mesma desestabilizada pela lógica própria do fragmento, do aforismo. Sua desconfiança aí, partiria das primeiras relações da metafísica enquanto uma

retorno do Mesmo, e a repetição diz o rodeio onde o Outro se identifica com o Mesmo para chegar a ser a não-identidade do Mesmo e para que o Mesmo chegue a ser nesse retorno que o rodeia, sempre outro que ele mesmo. O Eterno Retorno diz, (...) eterna repetição do único, e a repete como repetição sem origem (...) E dessa forma, repetindo até o infinito a repetição, a faz de certa forma paródica, mas ao mesmo tempo a subtrai de tudo o que tem poder de repetir: ao mesmo tempo porque ela a diz como afirmação não identificável, irrepresentável, impossível de reconhecer, e porque a arruina ao restituir-la, sob as espécies de um murmúrio indefinido, ao silêncio que ela arruina por sua vez fazendo-o escutar como a fala que, desde o mais profundo passado, desde o mais longínquo porvir, sempre já tem falado como fala sempre ainda por vir”.

¹⁰² Cf. DESCOMBES, Vincent. *Le Même et l'Autre*. Quarante-cinq ans de Philosophie Française (1933-1978). Paris, Minuit, 1979. Sob ou sobre o signo de uma crítica descritiva de uma sorte de máquina especulativa “dialética” desde o curso de Kojève sobre Hegel passando por Sartre, Meurleau Ponty, Althusser, Foucault, Michel Serres e as filosofias da diferença com Derrida, Lyotard e Deleuze, este livro opera uma descrição crítica da maquina diferencial do Mesmo e do Outro enquanto movimento de desdobramento operativo da filosofia francesa de 1933 a 1978.

espécie de metafórica do claro e do escuro. Blanchot afirma, “Le soleil est la surabondance de clarté qui donne vie, et le formateur qui ne retiene la vie que dans la particularité d’une forme. Le soleil est la souveraine unité de lumière, il est bon, il est le Bien, l’Un supérieur qui nous fait respecter comme le seul lieu véritable de l’être tout ce qui est ‘au-dessus’ ”¹⁰³.

O sol relaciona a visibilidade e a claridade com o bem, o alto e o verdadeiro, enfim, com o visível, com a forma, o formal. Nas primeiras obras de Nietzsche haveria ainda uma aproximação ainda fortemente dialética a esse ideal apolíneo da forma em oposição ao abismo informal e obscuro do “terror” Dionisíaco¹⁰⁴. Porém, Nietzsche em seguida irá se deslocar para uma interpretação dionisíaca do obscuro, do informe e do múltiplo, ao invés de permanecer ligado a uma especulação dialética e fundada em uma unidade solar, reino apolíneo da forma.

Nietzsche cherche peu à peu à liberer la pensée en la rapportant à ce qui ne se laisse comprendre ni comme clarté, ni comme forme. Tel est en définitive le rôle de la Volonté de puissance. Ce n’est pas comme pouvoir que la puissance de volonté s’impose en principe, et ce n’est pas comme violence dominatrice que la force deviene ce qu’il faut penser. Mais la force échape a la lumière, elle n’est pas ce qui serait seulement privée de lumière, l’obscurité aspirant encore au jour, c’est, scandale des scandales, à toute referente optique qu’elle se dérobe; et, en consequence, elle a beau n’agir que sous la détermination et sous les limites d’une forme, toujours la forme, - l’arrangement d’une structure – la laisse échapper. Ni visible, ni invisible.¹⁰⁵

Aí se daria um momento crucial. A nosso ver, essa problematização que Blanchot explora, a saber, sobre um estatuto ontológico da luz enquanto metáfora constitutiva de uma história da metafísica da presença traz a tona uma série de discussões que poderiam ser desdobradas, se não aqui, em algum outro momento. É toda a complexidade da questão sobre uma reflexão sobre o ser-aí (Dasein) heideggeriano atribuído à esfera da linguagem e que junto ao estatuto de uma espécie de energética das forças e das significações poderia especular sobre as possíveis condições éticas e estéticas da produção literária.

¹⁰³ Op. Cit., pp. 239-40 “O sol é a superabundância da claridade que dá a vida e o formador que só retêm a vida a partir da particularidade de uma forma. O sol é a soberana unidade da luz, ele é bom, é o bem, o Um superior que nos faz respeitar como único lugar verdadeiro do ser, tudo aquilo que esta ‘em cima’”. (Tradução nossa)

¹⁰⁴ Op. Cit., p. 240.

¹⁰⁵ Idem. “Nietzsche busca pouco a pouco, procura liberar o pensamento relacionando-o com o que não se deixa compreender nem como claridade nem como forma. Tal é em definitivo o papel da Vontade de Potência. Não é como poder que se impõe em princípio o poder da vontade, e não é como violência dominadora que a força se converte no que é indispensável pensar. Mas a força escapa à luz não é algo que somente estaria privado de luz, a obscuridade que aspira ainda ao dia; é escândalo dos escândalos, algo que escapa a toda referência ótica e, em consequência, se bem que sempre atua exclusivamente sob a determinação e nos limites de uma forma, sempre a forma – o arranjo de uma estrutura – a deixa escapar. Nem visível nem invisível.” (Tradução nossa)

Pois, a luz que ao tornar visível revelaria a forma e abriria o espaço da formalização da idéia, sempre se localiza de um modo quase imponderável, numa espécie de estranha e indeterminada origem sombria¹⁰⁶. Ponto cego originário de toda possibilidade de articulação formal do pensamento, mas que de algum modo é ainda articulável como forma e expressividade de um pensável, mesmo que somente a partir do desvio para um pensamento ou uma experiência limite da linguagem.

Diríamos experiência, sobre a própria expressividade do pensamento dada na escritura, esta, agora, articulada a um programa de especulação sobre as condições históricas e filosóficas de expressão do pensamento, seus modos, estilos e cartografia de forças; expressão das relações e interações possíveis entre diferentes estratégias do pensamento, que poderiam ser pensadas a partir de uma certa arqueologia ou genealogia sobre as condições de formação do próprio pensamento.

Nesse ponto diríamos que um pensamento (do) neutro ou uma poética do neutro, como nos parece ser outra acepção talvez até mais imanente da questão, se produz como singularidade do pensamento blanchotiano sobre a literatura em particular como modo de acesso *sui generis* à própria problemática heideggeriana sobre o ser e a linguagem, ou em outras palavras, à crítica geral da representação. Talvez essa aproximação à problemática do ser da linguagem em relação ao literário não seja realizada de fato enquanto programa específico e rigoroso, mas certamente ela ocorre na nossa pesquisa ao menos de forma fragmentária e obedecendo à necessidade de pontuações determinadas à respeito de suas relações com o tema.

Porque, voltando à questão do estatuto ontológico da luz, essa impossibilidade de voltar-se ao fundamento primordial da própria luz, é justamente o que remeteria a toda a problemática da força enquanto complexo de forças, multiplicidade de forças que se

¹⁰⁶ A esse respeito chamamos a atenção para o capítulo intitulado “A diferença e o fundo obscuro” in: DELEUZE, Gilles. *Diferença e Repetição*. Rio de Janeiro, Graal, 2006, p. 55. É o espaço de emergência de uma variação, dimensão abstrata de possibilidade de que algo ocorra a partir de uma relação paradoxal entre forma e fundo. Quando, porém, o fundo detém a forma e a faz emergir de si, mas que essa emergência se remete ao fato impossível do movimento contrário, ou seja, que a forma se desgarre plena e separada do fundo. É o fundo e essa profundidade informe que faz coexistir uma forma que daí retorna. O fundo obscuro não perde nada ao possibilitar a emergência da forma e, ao contrário, sempre coexiste a ela. O exemplo de Deleuze é o do relâmpago na obscuridade do céu tormentoso. O relâmpago sai desse fundo e se torna, em seu acontecimento, indiferenciado daquilo que, entretanto, dele se distingue. “Dir-se-ia que o fundo sobre a superfície sem deixar de ser fundo”. (Cf. p.55)

relacionam entre si numa incontornável pluralidade. A única nomeação possível para essa qualidade múltipla do relacionamento das forças seria seu caráter de *diferença* entre forças.

Blanchot cita Derrida:

« Comment comprendre la force ou la faiblesse en termes de clarté et d'obscurité » (J. Derrida). La forme laisse échapper la force, mais l'informe ne la reçoit pas. Le chaos, l'indifférence sans rivage, d'où tout regard se détourne, ce lieu métaphorique qu'organise la désorganisation, ne lui sert pas de matrice. Sans rapport avec la forme, même quand celle-ci s'abrite dans la profondeur amorphe, refusant de se laisser atteindre par la clarté et par la non-clarté, la « force » si elle exerce sur Nietzsche l'attrait auquel il répugne (...) c'est parce qu'elle interroge la pensée en termes qui vont l'obliger à rompre avec son histoire. Comment penser la « force », comment dire la force?

La force dit la différence. Penser la force, c'est la penser de par la différence. (...) qui dit la force la dit toujours multiple; s'il y avait unité de force, il n'y en aurait point.¹⁰⁷

Blanchot cita Deleuze: “Deleuze a exprimé cela avec une simplicité décisive: ‘Toute force est dans un rapport essentiel avec une autre force. L'être de la force est pluriel, il serait absurde de le penser au singulier’”¹⁰⁸. Mas Blanchot esclarece que essa pluralidade na verdade remete ao relacionamento entre forças distintas que estariam sob uma relação constitutiva de distanciamento. Esse complexo de distanciamentos uns em relação aos outros poderia ser descrito em termos de “l'intensité de leur différence”¹⁰⁹.

Ainsi, la distance est ce qui sépare les forces, est aussi, leur corrélation et, (...) ce quid u dehors les distingue, mais ce que du dedans constitue l'essence de leur distinction. (...) ce que les tient à distance, le dehors, est leur seule intimité, ce par quoi elles agissent et subissent, “l'élément différentiel” qui est le tout de leur réalité, n'étant donc réelles qu'autant qu'elles n'ont pas de réalité en elles-mêmes, mais seulement des rapports: rapports sans termes. Or, qu'est-ce que la Volonté de Puissance? “*Ni un être, ni un devenir, mais un pathos*”: la passion de la différence.¹¹⁰

¹⁰⁷ Idem., pp. 240-241. “Como compreender a força ou a fraqueza em termos de claridade e obscuridade?” (J. Derrida) A forma deixa escapar a força, mas o informe não a recebe. O caos, o indiferenciado sem limites, de onde se desvia todo olhar, esse lugar metafórico que organiza a desorganização, não lhe serve de matriz. Sem nenhuma relação com a forma, inclusive quando esta se abriga na profundidade amorfa, negando-se se deixar alcançar pela claridade e pela não-claridade, a “força” exerce sobre Nietzsche um atrativo para o qual ele também sente repulsão [...] pois ela interroga o pensamento em termos que vão obrigá-lo a romper com sua história. Como pensar a “força”, como dizer a “força”?

A força diz a diferença. Pensar a força é pensá-la pela diferença. [...] Quem diz a força, sempre a diz múltipla; se houvesse unidade da força a força não se daria.

¹⁰⁸ Idem., p.241. “Deleuze exprimiu isso com uma simplicidade decisiva. ‘Toda força está em uma relação essencial com outra força. O ser da força é plural, seria absurdo pensá-lo no singular’”.

¹⁰⁹ Cf. Idem: “a intensidade de sua diferença”

¹¹⁰ Idem: “[...] Desse modo, a distância que separa as forças é também sua e [...] é não somente o que desde o fora as distingue senão o que desde dentro constitui a essência de sua distinção. [...] O que as têm a distância desde o fora é a pena sua intimidade, na qual atuam e subsistem, não sendo, contudo reais dado que não têm

Essa espécie de “quântica” dos jogos de forças em Nietzsche, operada a partir de uma discussão teórica voltada para a crítica literária, deverá nessa estratégia conceitual, poder fazer aflorar uma liberdade maior para pensar-se o relacionamento constitutivo de um pensamento sobre a diferença, a escritura enquanto campo dessa operacionalidade da diferença e a possibilidade de construção de um trajeto de pesquisa que possa acompanhar essa trama.

Nosso intuito, a partir dessa primeira parte da pesquisa tem sido, o de pensar a estratégia “fundamental” blanchotiana do conceito-noção de Neutro, ou ainda, de um pensamento ou uma poética do neutro, relacionada ao modo de operação crítica com o qual Blanchot descreve a escritura fragmentária a partir de Nietzsche, visto a potência filiativa e “produtora” de teorias que advém da escritura dramático-filosófica nietzscheana.

Nesse percurso, a questão do sentido foi relacionada a partir de Deleuze, criando desse modo uma camada intrusa - mas não menos importante - criando uma certa superposição estratigráfica de conceitos que deverão operacionalizar-se de forma anacrônica, numa intenção de fazer saltar as linhas de continuidade e suas rupturas e dessemelhanças no que diz respeito ao tema mais amplo da possibilidade de se pensar uma noção de experiência crítica limite a partir de Nietzsche, aquilo que chamamos *épreuve*, tanto crítica quanto literária.

Trataria-se de um gesto pós-hermenêutico de uma *épreuve* crítica baseado na reflexão sobre o conceito de estética literária que se situaria para além do estabelecimento estrutural de um jogo de significações interno ao texto, segundo o qual haveria certo desejo de domínio dessas mesmas significações. Pensar um sistema literário é, para nós, tentar perceber uma cartografia das forças cênicas do texto sem, contudo, deixar irromper indiscretamente um certo domínio sobre essas significações, pois que se trataria justamente de acompanhar o texto a partir de uma leitura que faria jogar (*l'enjeu*) certas noções ou conceitos entre um texto e outro.

Nesse sentido diríamos que há a intenção de descrição de uma operatória das forças internas ao texto, e que funcionariam como “gênese” para uma descritividade do conceito de

realidade em si mesmas, somente relações, relações sem termos. Ora, o que é a Vontade de Potência? “*Nem um ser, nem um devir, mas um pathos*”: A paixão da diferença.”

Vontade de Potência nietzscheano, em direção a uma certa formalização de um conceito de experiência ou de “dramática” do pensamento em Nietzsche. Essa experiência dramática de pensamento será desde sempre uma experiência-limite, visto se tratar de um questionamento filosófico que parte da própria desconfiança em relação a uma potência metafísica de presença a si, originada a partir de uma especulação crítica sobre o conceito de idéia em Platão.

O conceito de *épreuve* que procuramos estabelecer, estaria relacionado a uma reflexão sobre o momento em que surge a desconfiança em Nietzsche sobre o conceito de forma enquanto único caminho, verdade e fim da claridade, do sol, do Uno. A partir de um desvio especulativo e de certa forma dialético, Nietzsche opera um giro sobre essa filiação da luz do dia enquanto origem e meio para a verdade apolínea. Nietzsche parece ter desviado o olhar para o lado obscuro e informe da noite, no espaço que poderíamos chamar dionisíaco. Esse giro faz com que Nietzsche não apenas passe a desconfiar da metáfora da claridade do dia enquanto caminho para a verdade e para a forma, mas passe a desconfiar da própria possibilidade de se operar de forma potente uma finalidade da verdade filosófica. O que teria possibilitado que o filósofo construísse uma espécie de sistema filosófico paradoxal, onde, a própria forma de operacionalidade estratégico-narrativa funcionaria como parte integrante de uma espécie de dramatização tática da linguagem.

Se a Vontade de potência nietzscheana funciona como a possibilidade de certa filtragem no seio das repetições diferenciais - e aqui remetemos à nota explicativa a respeito das três repetições de Deleuze -, se essa vontade é justamente a vontade de que tudo se repita afirmativamente, é porque Nietzsche pensa uma relação fundamental das forças no homem enquanto relação de afirmação incondicional e incessante de suas escolhas. Ou, diríamos, “aja em cada vez como se fosse por todas as vezes”, desse modo há um empreendimento ou um investimento de potência autêntico no que diz respeito à vontade de uma ação. Bem, essa afirmação é uma espécie de *pathos*, uma “paixão da deferência”, porque é a própria relação da diferença que carrega no jogo de suas forças uma carga, que para Nietzsche não será nunca negativa, pois força pensada em sua dinâmica de repetição afirmativa operada no porvir.

A esse respeito nos remetemos ao caráter transgressivo e orientado para o futuro nas descrições dramático e aforísticas de Nietzsche. Lembremos também quando Deleuze, ao explicar a dinâmica do terceiro tempo que se dá como terceira repetição, remete ao exemplo das obras de De Flore, *O testamento por vir*, de Vico, *A idade dos homens* e de Ballanche, *O homem sem nome*, como exemplos de obras que procuraram criar uma espécie de terceira repetição como diferença dinâmica e seletiva em relação às repetições anteriores.

Deleuze explica que essas obras têm todas em comum, uma potência de repetição que incidiria como uma diferença entre duas outras repetições que elas comentam, e que, no caso de De Flore, se trataria da repetição ou da constituição de um terceiro tempo ou de uma terceira repetição em relação ao Velho e ao Novo testamento. Esse tempo dado numa terceira repetição é a relação de forças específicas operada na máquina do conceito de eterno retorno. Um testamento porvir, no caso de De Flore, mostraria que “há duas significações para um só significado”, que o essencial seria, nesse sentido, o terceiro testamento, onde “há duas repetições para um só repetido, mas só o significado, o repetido, repete-se, abolindo suas significações como suas condições”¹¹¹.

Essa relação de forças no seio do complexo de diferença e repetição que se dão no âmbito da noção de eterno retorno, tem toda sua complexidade realizada numa relação que chamamos de *ética do porvir*, pois ela se remete à reflexão especulativa sobre o tempo das condutas humanas em geral pensado em sua forma histórica e que desembocaria no instante anacrônico de reflexão crítica contemporânea, seja de Nietzsche, nesse caso, seja nas relações de diferença e desdobramento histórico que daí decorrem, enquanto problematização e diferenciação no seio da própria linha filiativa nietzscheana, a qual tratamos especificamente a partir da obra crítica de Blanchot e que se distribui na forma de outras ramificações nas outras obras que aqui tratamos sob o signo geral e provisório de pós-estruturalismo.

Blanchot descreve esse relacionamento disjuntivo e paradoxal operado num terceiro tempo das forças:

L'intimité de la force est exteriorité. L'exteriorité ainsi mise en affirmation n'est pas la tranquile continuité spatiale et temporelle, continuité donc la logique du logos – le

¹¹¹ DELEUZE, Gilles. *Diferença e Repetição*. Trad. Luis Orlandi, Roberto Machado. Rio de Janeiro, Graal, 2006, pp. 408.

discurs sans discours – nous donne la clé. L’exteriorité – temps et espace – est toujours extérieure à elle-même. Elle n’est pas correlative, centre des corrélations, mais institue le rapport à partir d’une interruption que n’unit pas. La différence est la retenue du dehors; le dehors est l’exposition de la différence; différence et dehors désignent la disjonction originelle – l’origine qui est la disjonction même et toujours disjointe d’elle-même. La disjonction, là où temps et espace se rejoindraient en se disjoignant, coïncide avec ce qui ne coïncide pas, le non-coïncidant qui par avance détourne de toute unité.¹¹²

Complexidade de um pensamento que deve ser necessariamente paradoxal, pois se trata de uma relação pensável para além de uma estratégia circular hermenêutica, essa formalização paradoxológica de Blanchot procura descrever um certo âmbito de sobrecoalescência entre as forças que aí se “vorticizam” ou turbilhonam no interior de uma máquina do eterno retorno, ali onde de algum modo, uma ética ou uma estética de um homem por vir, se desdobraria sem promessa.

De même que haut, bas, noble, innoble, maître, esclave n’ont pas par eux mêmes de sens ni de valeurs établis, mais affirment la force dans sa différence toujours positive (...) de même la force toujours plurielle semble (...) ne se proposer que pour mettre la pensée à l’épreuve de la différence, celle-ci n’étant pas dérivé de l’unité pas plus qu’elle ne l’implique. Différence qu’on ne peut cependant dire première, (...) mais différence que toujours et ainsi se me donne jamais dans le présent d’une présence, ou une se laisse saisir dans la visibilité d’une forme. Diferant en quelque sorte de différer et, dans ce redoublement qui la soustrait à elle même, s’affirmant comme la discontinuité même, celle qui est en jeu là où est à l’oeuvre la dissymétrie comme espace, la discrétion ou distraction comme temps, l’interruption comme parole et le devenir comme le champ “commun” de ces trois rapports de déhiscence.¹¹³

¹¹² Idem., pp. 241-242. “A intimidade da força é sua exterioridade. A exterioridade assim aformada não é a tranquila continuidade espacial e temporal, continuidade, portanto que o discurso do logos nos dá a chave - discurso sem discurso. A exterioridade – tempo e espaço – é sempre exterior a si mesma. Não é correlativa, centro de correlações, mas institui a relação a partir de uma interrupção que não une. A diferença é a retenção da exterioridade; o exterior é a exposição da diferença, diferença e exterior designam a distância original – a origem que é a disjunção mesma e sempre disjunta de si mesma. A disjunção, ali onde o tempo e o espaço se juntam desjuntando-se, coincide com o que não coincide, o não coincidente que de antemão desvia de toda unidade”.

¹¹³ Idem. “Tal como alto, baixo, nobre, ignóbil, senhor, escravo não têm em si mesmos sentido, nem valores estabelecidos, mas afirmam a força em sua diferença sempre positiva [...] também a força sempre plural, [...] parece propor-se unicamente submeter o pensamento à prova da diferença, não sendo esta derivada da Unidade nem tão pouco a implicando. Diferença que não se pode, contudo chamar primeira [...]. Mas diferença que sempre difere e dessa forma não se dá nunca no presente de uma presença, ou não se deixa apreender na visibilidade de uma forma. Diferindo em certa forma de diferir e, nesse desdobramento que a subtrai a si mesma, afirmando-se como a discontinuidade mesma, a própria diferença. Aquela que está em jogo ali onde atua a dissimetria como espaço, a discreção ou a distração como tempo, a interrupção como fala e o devir como campo “comum” dessas outras três relações de *dehiscência*.”

Nessa metáfora final retirada da botânica (deiscência)¹¹⁴, talvez possamos nos aproximar dessa vertigem paradoxal que faz Blanchot especular a partir de uma relação apresentada como *forma* de uma operação conceitual abstrata, e que faria emergir, da superfície paradoxológica e invaginada dessa estratégia de escritura, um certo sentido oriundo de uma imagem casual das forças e contingências da natureza.

Que efeitos biológicos poderiam gerar traços de imagens possíveis de serem aqui pensados? A reprodução das flores não seria de algum modo eclosão desse caos constantemente reorganizado momentaneamente na ebulição de forças que surgem em algum rasgo do tempo, ou no acontecimento do qual emerge um traço ou uma linha abstrata do devir? Um devir-eclosão de um desabrochamento de flores neste caso. No espaço microscópico onde se desenvolve em uma temporalidade específica todo um processo de divisões celulares, ocorrem deslocamentos, disposições, distribuições de forças que se arrastam umas às outras. Mas mesmo aí, ainda haveria essa imagem que traria a tona o que jamais poderia ser circunscrito nessa espécie de selvageria proto-ontológica, onde irrompem e corrompem-se mutuamente as forças como efeitos complexos da matéria em relação ao tempo. Aí onde a matéria, nessa relação indiferenciada, se impõe descritivamente como relação energética, como relação e diferença de potenciais. Aí vemos o termo deiscência como metáfora, ou melhor, máquina conceitual de uma espécie de espasmo de abertura dado na emergência da experiência ou de um fato singular, como o que ocorre nessa relação de descrição do complexo teórico da diferença e da repetição enquanto descrição imanente de processos dinâmicos da matéria do próprio pensável em perspectiva com o pensamento nietzscheano.

Não poderíamos deixar de associar essa especulação de Blanchot a todo o complexo teórico de *Diferença e Repetição*. Em seguida, de forma mais direta, Blanchot aproxima a dimensão deiscência da diferença à escritura. Aí também ele chamará Mallarmé como pensador que também estaria entendendo a diferença enquanto campo espaço-temporal que se esparramaria, ou se “abriria”, por sobre suas próprias bordas evanescentes, por sobre seus próprios limiares, disseminantes de um sentido em constante desfiguração.

¹¹⁴ Deiscência: “Fenômeno em que um órgão vegetal (fruto, esporângio, antera etc.) abre-se naturalmente ao alcançar a maturação”. Dicionário eletrônico Huoais

La différence n'est pas règle intemporelle, fixité de loi. Elle est, comme le découvre à peu près à la même époque Mallarmé, l'espace en tant qu' "*il se espace et se dissemine*" et le temps: non pas l'homogénéité orientée du devenir, mais le devenir lorsqu' "*il se scande, s'intime*", s'interrompt et, dans cette interruption, ne se continue pas, mais se dis-continue; d'où il faudra conclure que la différence, jeu du temps et de l'espace, est le jeu silencieux des rapports, "*le dégagement multiple*" que régit l'écriture, c'est qui revient à affirmer hardiment que la différence, essentiellement écrit.¹¹⁵

Quando Blanchot afirma que a diferença escreve, ele relaciona diretamente a questão da escritura fragmentária à operacionalidade da escritura enquanto jogo das diferenças ou, se preferirmos, enquanto jogo das forças que se dá necessariamente como diferença das intensidades ou do distanciamento dinâmico entre as forças. Ou seja, a partir da reflexão sobre o modo de operação da escritura nietzscheana, a questão da diferença em Blanchot desemboca numa operação descritiva mais ampla. Esta, vê na filosofia de Nietzsche um aparato ou complexo conceitual que de uma forma "dobrada" ou desdobrada inversamente, inscreveria suas problemáticas mais agudas na própria forma e força de expressão que as descreve.

Talvez pudéssemos ver aí, nessa "dobradura" de escrituras, também a escritura blanchotiana se diferenciando dinamicamente em relação à escritura nietzscheana, numa espécie de reação de folheamento de estilos atravessados por um "eixo" transversal que poderia ser relacionado justamente com as preocupações comuns referentes ao modo de reflexão filosófica que teria, numa crítica à metafísica da presença "a si", seu "solo" comum, mesmo que esse solo ou fundo, ou mesmo que essa "fundação" pensada em sua "origem" ontológica perca, a cada investida reflexionante, seu "falso" atributo originário. Isso seria o que quiz dizer Derrida ao remeter a escritura da desconstrução à possibilidade de, a partir de uma desestabilização do modo de operação da metafísica da presença a si, alcançar, somente aí, um "plus" de significação. Que não seria simplesmente como estabelecer um discurso não-metafísico, pois se trataria justamente de pôr em "diferance"¹¹⁶ um modo de

Dehiscencia: "Apertura espontanea de las anteras o los frutos, para dar salida, respectivamente, al polen o a las semillas". María Moliner, *Diccionario de Uso Español* versión electrónica.

¹¹⁵ Op. Cit., p. 243. "A diferença não é regra intemporal, fixação de lei. É como descobriu Mallarmé mais ou menos nessa mesma época, o espaço enquanto 'se espaça e se dissemina' e o tempo: não a homogeneidade orientada do devir, mas o devir quando este 'se interrope, se intima', e nessa interrupção não continua, mas se des-continua; daí sendo necessário concluir que a diferença, jogo do tempo e do espaço, é o jogo silencioso das relações, 'a múltipla desenvoltura' que rege a escritura, o que equivale a afirmar audaciosamente que a diferença, essencialmente, escreve".

¹¹⁶ Sabe-se a relação "diferencial" que tem o "a" que substitui o "e" na palavra francesa *différence*. Pois se trata justamente para Derrida de afirmar essa indiferença fonética entre a letra "e" e a letra "a". É a própria marca

pensamento filosófico que se constituiu enquanto a própria matéria (ideática certamente, mais que empírica) do pensamento. Operar um jogo de diferenças no seio desse “modus operandi” da filosofia enquanto metafísica da presença, seria portanto a tarefa ininterrupta da desconstrução.

É daqui que retomamos a leitura que faz Blanchot de Nietzsche, no momento em que poderemos restabelecer um questionamento sobre o desconhecimento constitutivo sobre a luz enquanto metáfora da possibilidade do pensamento emergir a partir da forma dada pela claridade da luz do dia que ilumina as coisas e as faz aparecer como uma espécie de falso em-si.

Esse desconhecimento constitutivo sobre o próprio *aliquid* da luz, poderia ser aproximado do questionamento de Derrida, na *Gramatologia*, da constituição indecível do suplemento enquanto possibilidade de deriva do sentido. Tal é a relação que a derivação de Derrida sobre o texto de Rousseau faz trabalhar, ou melhor, faz a economia crítica. Se Rousseau elabora toda uma oposição entre a verdade de uma essência da Natureza e o suplemento necessário, mas perigoso de uma escritura de Cultura (desde sempre cópia e representação decaída da Natureza) onde o homem deve aprender a situar-se como numa pedagogia geral indispensável, Derrida lerá no trabalho de auto-reflexão rousseauiano a produção e a experiência mesma da escritura enquanto suplementarização não opositiva, mas sim âmbito (des)originário de deriva do sentido; espaço de possibilidade de um efeito de

de um traço de reflexão que remeterá à tarefa da escritura da desconstrução de, como já foi afirmado, conseguir um “plus” de significação a partir de um trabalho de desestabilização da própria tradição filosófica metafísica. Parte dessa tarefa iniciada por Derrida da desestabilização dos binômios de oposição tal como fala/escrita. Por essa desestabilização podemos entender a “economia crítica do suplemento” que Derrida faz emergir no trabalho de leitura dos textos de Rousseau. Pois o suplemento aí é percebido como já fazendo parte de toda essa economia que desestabiliza uma dicotomização entre a presença e ausência de objetos de desejo explorados por Rousseau e operados pela frustração. Pela escritura e na operação suplementar de “realização” do desejo (escritura, onanismo), Rousseau, na leitura que faz Derrida, exorbita um sentido que escorrega entre a presença e a ausência do objeto, ali mesmo onde a escritura emerge como o que suplementa, extenua e rasura uma oposição entre sujeito e objeto fenomenológicos. “O gozo da *coisa mesma* é assim trabalhado em seu ato e em sua essência, pela frustração. Portanto não se pode dizer que tenha uma essência ou um ato (*eidós, usia, energeia* etc.). Aí se promete esquivando-se, aí se dá deslocando-se algo que não se pode sequer denominar rigorosamente presença. Tal é a coerção do suplemento, tal é excedendo toda a linguagem da metafísica, esta estrutura “quase que inconcebível para a razão”. *Quase* que inconcebível: a simples irracionalidade, o contrário da razão é menos irritante e embaraçoso para a lógica clássica. O suplemento enlouquece porque não é nem a presença nem a ausência e enceta desde logo tanto nosso prazer quanto nossa virgindade. “[...] a abstinência e o gozo, o prazer e a sabedoria, igualmente escaparam-me” (*Confessions*, p. 12)” Cf. DERRIDA, Jacques. *Gramatologia*. Trad. Miriam Schnaiderman e Renato Janini Ribeiro. São Paulo, Perspectiva, 1999, pp.189-190.

escritura que pode apresentar-se, segundo nossa intenção crítica, enquanto *épreuve* de uma experiência de escritura, para além de um sentido metafísico de uma presença “a si”.

Sobre o perigoso suplemento a que se refere Rousseau, como sendo a ordem decaída de uma representação da natureza enquanto verdade, Derrida afirmará - numa oposição entre a mineração e a agricultura, com uma percepção de algum modo trágica sobre a cegueira advinda do espaço da mineração, ou melhor, da crítica dos efeitos insalubres dessa atividade, em contraposição a um idílio da vida campestre e da agricultura - para o autor das *Confessions*: “a violência que nos leva em direção às entranhas da terra, o momento do cegamento mineiro, isto é, da metalurgia, é a origem da sociedade”¹¹⁷. Daí a associação desse obscurecimento à ordem de reserva irreduzível que se dá em relação ao suplemento, este, como sabemos traduzindo a própria maquínica simbólica operada pela e na escritura, pela e na linguagem.

O cegamento produz, portanto aquilo que nasce ao mesmo tempo que a sociedade: as línguas, a substituição regrada das coisas pelos signos, a ordem do suplemento. Vai-se do cegamento ao suplemento. Mas o cego não pode ver, em sua origem aquilo mesmo que produz para suprir sua vista. O cegamento do suplemento é a lei. E antes de mais nada, a cegueira a seu conceito. Além do mais, não é suficiente nela referenciar o funcionamento para ver o seu sentido. O suplemento não tem sentido e não se dá a nenhuma intuição. Nós não o fazemos, pois aqui, sair de sua estranha penumbra. Nós afirmamos a sua reserva.

A razão é incapaz de pensar esta dupla infração à natureza: que haja carência na natureza e que por isso mesmo algo se acrescente a ela. Aliás, não se deve dizer que a razão é impotente para pensar isto; ela é constituída por essa impotência. Ela é o princípio de identidade. Ela é o pensamento da identidade a si do ser do ser natural. Ela não pode sequer determinar o suplemento como seu outro, como o irracional e o não-natural, pois o suplemento vem naturalmente colocar-se no lugar da natureza. O suplemento é a imagem e a representação da natureza. Ora a imagem não está nem dentro nem fora da natureza.¹¹⁸

Se o suplemento é perigoso para Rousseau porque de algum modo arruinaria a ordem hierárquica valorativa na natureza enquanto meio-dia da razão, para Derrida esse perigo é a força própria do suplemento enquanto espaço e operatória potente da escritura entendida como campo de possibilidade do pensamento se apresentar como jogo de forças (des)originário.

Haveria então, num certo sentido, como que uma cegueira ou um desvio lógico constitutivo na ordem do suplemento, o qual é associado a uma penumbra, o que lemos em

¹¹⁷ Idem, p. 182.

¹¹⁸ Idem, pp. 182-183.

Blanchot a partir de sua avaliação teórica da estranha claridade que originaria a possibilidade de uma economia geral do sentido enquanto metafórica ótica irreduzível à possibilidade do próprio conhecimento.

Diríamos mais uma vez que é nesse espaço do desvio, de interpenetração polarizada de luz e sombra, nesse campo de perspectiva oblíquo e refratário, onde toda origem se perde. Ou seja, nesse espaço-tempo da escritura onde certas forças podem se apresentar necessariamente a partir de um movimento próprio às suas diferenças de intensidade, é nesse plano ou dimensão operatória que percebemos uma ressonância reflexiva – na que reconhecemos uma filiação com o pensamento nietzscheano - comum entre Blanchot, Bataille, Foucault, Derrida e Deleuze.

Blanchot relança uma pergunta de Nietzsche:

Porquoi, dit-il, ce rapport du jour, de la pensée et du monde? (...) Mais pourquoi, entre toutes les métaphores possibles, la métaphore optique predomine-t-elle?

[...] La lumière éclaire; cela veut dire que la lumière se cache, c'est là sont trait malicieux. [...] ce qui est éclairé se présente en une présence immédiate que se découvre sans découvrir ce qui la manifeste. La lumière efface ses traces; invisible, elle rend visible; elle garantit la connaissance directe et assure la présence pleine, tandis qu'elle se retient elle-même dans l'indirect et se supprime comme présence. [...] La clarté: la non-lumière de la lumière; le non-voir du voir. La lumière est ainsi trompeuse (au moins) deux fois: parce qu'elle nous trompe sur elle, et nous trompe en donnant pour immédiat ce qui ne l'est pas [...] Le jour est un faux jour, non pas parce que il y aurait un jour plus vrai, mais parce que la vérité du jour, la vérité sur le jour, est dissimulé par le jour; c'est à cette condition seulement que nous voyons clair: à condition de ne pas voir la clarté elle-même. Mais le plus grave, [...] reste la duplicité par laquelle la lumière nous fait nous confier à l'acte de voir [...] et nous propose l'immediation comme le modèle de la connaissance, alors qu'elle même n'agit qu'en se faisant, à la dérobé, médiatrice, par une dialectique de l'illusion où elle se joue de nous.¹¹⁹

¹¹⁹ Op. Cit., p. 244. “Por que, diz ele, esta relação entre o dia, o pensamento e o mundo? (...) Mas por que entre todas as metáforas possíveis predomina a metáfora ótica?”.

[...] A luz ilumina, isto quer dizer que a luz se oculta, aí reside seu caráter malicioso. [...] o que está iluminado se apresenta numa presença imediata, que descobre sem descobrir o que a manifesta. A luz apaga seus traços, invisível, torna visível; garante o conhecimento e assegura a presença plena, enquanto se retém a si mesma no indireto e se suprime como presença. [...] claridade: a não-luz da luz; o não-ver do ver. Nessa forma a luz é enganosa (ao menos) duplamente: porque nos engana sobre ela e nos engana dando por imediato o que não é [...]. O dia é um falso dia não porque haja um dia mais verdadeiro, mas porque a verdade sobre ele está dissimulada pelo dia; é somente sob esta condição que vemos claramente: à condição de não ver a claridade mesma. Mas o mais grave [...] continua sendo a duplicitude com que a luz nos faz entregar-nos ao ato de ver [...] e nos propõe a imediatez como o modelo do conhecimento, enquanto que essa mesma luz atua fazendo-se dissimuladamente mediadora, por uma dialética de ilusão que joga conosco”.

Nessa parte do texto, Blanchot afirmará que Nietzsche - a partir dessa constatação sobre o caráter de *dissimulação*¹²⁰ da claridade onde se dão as formas - parece ter pensado,

¹²⁰ *Dissimulação/Ambigüidade*. Veremos o quanto esses conceitos são capitais na economia crítica que desenvolve Blanchot a partir da reflexão sobre o Neutro e um pensamento (do) neutro. Na verdade é toda essa a problemática que também nos interessa. Pois a partir do conceito, ou melhor, da noção de neutro, ou seja, dessa nomeação necessariamente paradoxal do que não poderia ser pensado senão na forma de uma espécie de traição de um sentido fenomenológico, Blanchot passará a operar o que o termo tem de ambiguamente impregnado em seu sentido, a saber, o que escapa ao sentido e se desdobra numa complexa operacionalidade que se desenvolve ao longo de sua obra, como analisa por um viés fenomenológico Marlène Zarader em *L'Être et le Neutre a partir de Maurice Blanchot*. Essa experiência de reflexão que se estabelece a partir do desdobramento do conceito de neutro em *L'entretien infini*, deve, a nosso ver, se desencadear na importante problematização da “tese”, que é justamente tentar situar o desenvolvimento da passagem de uma conceitualização de experiência-limite a um conceito operacional de *épreuve* (prova-ção) enquanto modo próprio de leitura sobre o literário na ficção blanchotiana e clariciana.

Que não seja entendido que se pretende solidificar um conceito para posteriormente fazê-lo funcionar como uma ferramenta simples. Diria antes, que a tentativa é a de no desenvolvimento da reflexão que foi afirmada como desejo desta pesquisa, talvez fazer do conceito de *épreuve* enquanto prova-ção de experiência literária, uma espécie de “máquina-crítica” que funcione na medida mesma de sua produção e que possa ao mesmo tempo em que se afirma como produção, também poder se evanescer se sua experiência conceitual não continue a operar sua potência mesma de *épreuve*. Talvez pudéssemos dizer, com Derrida, potência suplementar.

A noção de dissimulação a que se remete Blanchot em toda sua obra crítica, e de maneira pontual nos anexos de *O Espaço literário*, poderia ser pensada como o conceito que atrai para si a problemática mais complexa no sentido ontológico. Ali onde a finitude para Heidegger é marco da possibilidade do conhecimento, para Blanchot abre um outro desdobramento, pois que o sentido da morte para este, é dúplice, e como analisa Zarader, poderia ser melhor nomeado enquanto potência ou “artimanha” (*ruse*) de Thanatos (p. 247).

Dúplice porque existiriam duas mortes, uma que estabelece o marco heideggeriano da finitude enquanto possibilidade do ser-para-a morte, possibilidade do conhecimento do ser em direção ao não-ser, e outra que estabelece a relação própria do *pensamento (do) neutro* blanchotiano, justamente por se tratar dessa *outra-morte*, que se faz possibilidade do impossível, ou seja, momento *limite* onde o conhecimento dessa fatuidade premente se faz *limiar* de uma evanescência, ali onde o (im)próprio desse evento é uma pura perda onde já não é possível nenhum pensamento, nenhuma positividade e nenhuma negatividade, diria que esse evento abre o próprio espaço do neutro que seria uma espécie de *vórtice* especulativo possível enquanto experiência-limite da própria literatura. Ou seja, o espaço de suspensão e de ambigüidade de todo sentido possível, pois o sentido escapa sempre para outro sentido possível e onde o sentido é cooptado pela força da fascinação. Fascinação que é para Blanchot o próprio conceito para se pensar uma máquina da imagem, ou uma especulação sobre o simbólico em-si. A fascinação fala em nome da imagem. Ora associa a imagem às coisas do mundo, ora faz operar uma relação com as coisas “a partir de sua ausência e pela ficção”.

Mas justamente aquilo que distinguimos, na ambigüidade, segundo Blanchot, em “ora isso, ora aquilo outro”, a ambigüidade o faz sempre como sua própria máquina de sentido. “Aqui o sentido não escapa para outro sentido, mas, no outro de todos os sentidos e, por causa da ambigüidade, nada tem sentido, mas tudo parece ter infinitamente sentido (...)” (Op. Cit., p. 265) Diríamos que, em nosso caso, esse campo de experiência-limite (*épreuve*), observada apenas como gesto ou postura de abstração, é o que deflagra a potência de dissimulação operada por um pensamento sobre a imagem literária.

A economia crítica da *dissimulação* se estabelecerá enquanto desdobramento de toda uma reflexão sobre o sentido do Ser enquanto dissimulado, ou seja, para além de uma ontologia da identidade a-si do Ser operada a partir de uma dialética do ser e do não-ser, Blanchot operará uma economia crítica sobre a *imagem* enquanto objeto privilegiado para a reflexão da *dissimulação* e da *ambigüidade* enquanto conceitos operatórios no cerne da *imagem* (o que continua a fazer Nancy) esta, entendida como noção capital de uma ontologia estética da ficção e da linguagem literária.

Diríamos que aquém do não-ser haveria a aparição infinitamente dissimulada do Ser. E que para além desse Ser dissimulado, a repetição diferencial dessa própria dissimulação. Nas palavras de Blanchot, essa questão se apresenta do seguinte modo: “A ambigüidade diz o ser enquanto que dissimulado [...]. Para que o ser realize a

ou melhor, teria produzido uma escritura radicalmente desestabilizadora justamente a partir dessa suspeita, e por seu caráter fragmentário.

Pois, pelo fragmento, e poderíamos aqui pensar em termos estratégicos, Nietzsche conseguiu criar uma reduplicação do que coexistiria enquanto dissimulação no cerne da relação entre sujeito e objeto de conhecimento. Se a luz dá a ver, mas na condição de sempre dissimular a origem dessa potência de formalização da imagem do objeto, é porque a própria origem do conhecível detém aquém e para além de si mesma (campo imanente de ambigüidade da luz, imediatamente onda e partícula) uma potência que pré-ontologicamente se dissimularia como a própria situação de *a-fundamento*¹²¹ do logos.

Estranha descontinuidade que a luz remete a si e que ao marcar uma presença ambígua e dissimulada, se subtrai numa irredutibilidade de origem e que instaura uma impossibilidade lógica de qualquer acesso fundamentado a causalidade primeira.

Eis aí, por analogia, uma ordem dos efeitos dessa especulação teórica que intenta fazer ressoar uma indeterminação originária do sentido do logos a partir de uma metafórica da luz enquanto elemento de constituição da razão suficiente e o movimento intrínseco do contínuo e do descontínuo como encadeamento irredutível ao próprio sentido do

sua obra é preciso que seja dissimulado: trabalha dissimulando-se, é sempre reservado e preservado pela dissimulação, mas também subtraído a ela; dissimulação tende então a tornar-se a pureza da negação. [...] Logo, a ambigüidade não consiste somente no movimento incessante pelo qual o ser retornaria ao não-ser e o não-ser devolveria ao ser. A ambigüidade já não é o Sim e o Não primordial em que o ser e não-ser seriam pura identidade. A ambigüidade essencial estaria, antes, em que - antes do começo - o não-ser não está em igualdade com o ser, é somente a *aparência* da dissimulação do ser. A dissimulação seria mais “original” do que a negação. De modo que se poderia dizer: *quanto mais essencial é a ambigüidade, menos a dissimulação pode recuperar-se em negação.*” BLANCHOT, M. *O Espaço literário*. Rio de Janeiro, Rocco, 1987, p.265.

¹²¹ A respeito do conceito complexo de “*effondement*” nos remetemos ao capítulo “Do fundamento ao sem-fundo” in DELEUZE, Gilles. *Diferença e Repetição*. Trad. Luis Orlandi e Roberto Machado. Rio de Janeiro, Graal, 2006, pp.379-382. Nesse sentido esse problema da fundação de uma indeterminação originária se coaduna ao problema da ambigüidade essencial em Blanchot. Pois, para Deleuze, “fundar é determinar o indeterminado. Mas essa operação não é simples. Quando ‘a’ determinação se exerce, ela não se contenta em dar forma, em informar matérias sob a condição das categorias. Alguma coisa do fundo sobe à superfície, e sobe sem tomar forma, insinuando-se entre as formas, existência autônoma sem rosto, base informal. Na medida em que ele se encontra agora na superfície, este fundo chama-se profundo, sem-fundo. Inversamente, as formas se decompõem quando se refletem nele, tudo o que é modelado se desfaz, todos os rostos morrem, subsistindo apenas a linha abstrata como determinação absolutamente adequada ao indeterminado, como relâmpago igual à noite, ácido igual a base, distinção adequada à obscuridade inteira: o monstro. [...] Eis porque o par matéria-forma é bastante insuficiente para descrever o mecanismo da determinação; a matéria já é informada, a forma não é separável do modelado da *species* ou da *morphé*, o conjunto está sob a proteção das categorias. De fato, este par é totalmente interior à representação e define seu primeiro estado, que Aristóteles fixou. Já é um progresso invocar a complementaridade da força e do fundo como razão suficiente da forma, da matéria e de sua união. Mas ainda mais profundo e ameaçador é o par da linha abstrata e do sem-fundo que dissolve as matérias e desfaz o que é modelado. É preciso que o pensamento, como determinação pura, como linha abstrata, afrente esse sem-fundo que é o indeterminado” (pp. 380-1).

especulativo enquanto escritura em seu sentido geral de expressividade e (re)presentabilidade do real.

Uma escrita fragmentária não teria em si, na forma de sua expressão, justamente essa espécie de poder que demarcaria sua construção de sentido possível a partir das discontinuidades entre suas partes? Na gestualidade deste percurso especulativo procura-se operar também a partir da expressividade fragmentária e intenta-se a performance de uma espécie de máquina-de-escritura-crítica composta, aberta e fundada numa economia dos efeitos e não das causas.

Il semble que Nietzsche pense ou plus exactement écrit [...] sous un double soupçon qui incline à un double refus: refus de l'imédiat, refus de la médiation. [...] Double rupture, d'autant plus dominatrice qu'elle ne peut jamais s'accomplir, qu'elle ne s'accompli que comme soupçon.¹²²

Necessidade do desvio, rechaçar o imediato e a mediação não levará Nietzsche a criar uma operatória filosófica oblíqua? Se a luz, ao apresentar as formas do mundo por uma irreduzível dissimulação, reafirma seu caráter ambíguo, é porque sua própria matéria carrega em si a potência da dissimulação, jogo de forças irreduzível à unidade. O próprio mundo passa, a partir de seu caráter iluminado pela potência dissimulativa da luz, a ser ele mesmo de algum modo inapreensível, no sentido de compreensibilidade causal. O mundo se apresentando enquanto desdobramento de formas dissimuladas pela potência ambígua da luz, se produz como um texto sem pretexto.

Continuemos nesse percurso especulativo sobre a potência do fragmentário em Nietzsche a partir da reflexão de Blanchot:

Le monde? Un texte? Le monde renvoie le texte au texte, comme le texte renvoie le monde à l'affirmation du monde. Le texte: assurément une métaphore, mais qui s'il pretend n'être plus la métaphore de l'être, n'est pas davantage la métaphore d'un monde libéré de l'être: métaphore tout au plus de sa propre métaphore.¹²³

Nos interessaria marcar esses traços de irreduzibilidade entre as imagens do *mundo* enquanto texto sem origem (no sentido do a-fundamento constitutivo de uma razão

¹²² Idem, pp. 244-245. “Parece que Nietzsche pensa, ou mais precisamente, escreve [...] sob uma dupla suspeita que o inclina a uma dupla rejeição: rejeição do imediato e rejeição da mediação [...]. Dupla ruptura, tanto mais dominante quanto que nunca pode realizar-se, desde que só se realiza como suspeita”.

¹²³ Op. Cit., p. 250. “O mundo? Um texto? O mundo remete o texto ao texto, tal como o texto remete o mundo à afirmação do mundo. O texto: certamente uma metáfora, a qual, contudo, se esse texto não pretende continuar sendo a metáfora do ser, não é tão pouco a metáfora de um mundo liberado do ser: metáfora no máximo liberada de sua própria metáfora”.

suficiente) e do *texto* enquanto escritura crítica e vontade de interpretação performativa (para delimitar uma diferença de intenção a qualquer desejo de compreensão hermenêutica).

Nesse sentido, entendemos esse mundo como um objeto especulativo sem causa absoluta e empiricamente válida para os “fins” de um conhecimento que pretenderia compreender justamente as forças e o jogo irreduzível de suas diferenças, aí onde esse mundo é já o descontínuo do próprio texto ao qual há uma espécie de referência infinita.

Daí que o próprio texto que funcionaria como referência irreduzível ao mundo, mais que refletir-se ou projetar-se no mundo, emergiria como pura estratégia do fragmento, no sentido de performance originária e dramática, diríamos, teatral, de um processo de abismamento, ou em outras palavras, processo de *mise en abîme* da escritura justaposta entre texto e mundo, entre um mundo e um texto incessantemente reimplicados um ao outro. Este, entendido como teatralizado, performado em sua relação representativa de modo a se pensar o próprio mundo como texto a ser experimentado e não apenas como decalagem compreensivamente hermenêutica.

Texto, mundo, acaso, sentido. Como pensar no conceito de performance como a própria possibilidade especulativa dessa continuidade e descontinuidade entre termos? Como a escritura fragmentária de Nietzsche pode operar uma tal performance, uma tal teatralidade da escritura?

Aproximamos-nos do fim do texto de Blanchot sobre a escritura nietzscheana, no momento que diz respeito à importância de uma teoria da interpretação das forças, performada a partir de uma estratégia da escritura fragmentária.

Um pouco antes, quando Blanchot lembrava de uma dupla suspeita de Nietzsche quanto à verdade das formas do mundo (sempre “iluminadas” pela luz *dissimulada* do dia) e daí justamente à necessidade de uma escritura fragmentária, Blanchot remarcava o signo dessa dupla suspeita como sendo da ordem de uma rejeição tanto do *imediato* quanto da *mediação*. Essa suspeita, segundo pensamos, seria pensada na direção do sentido do verdadeiro. Ora, para Nietzsche, em sua filosofia perspectivista, falar e escrever vão em direção do desconhecido. Para Nietzsche, pensar aponta para o projeto mais geral de

introduzir na filosofia os conceitos de sentido e de valor¹²⁴. É todo o programa filosófico de Nietzsche que se esboça a partir dessa afirmação.

Blanchot, seguindo o comentário, marcará também o jogo de supostas oposições e dependências que demanda uma filosofia (a de Nietzsche, mas que valerá analogamente à sua própria escritura crítica) que estrategicamente deve se posicionar numa certa operação interminável, pois teria sua potência afirmada na suspeita sobre o valor do dado de realidade, ou melhor, na suspeita sobre o sentido do verdadeiro. Ele comenta:

Double rupture, d'autant plus dominatrice qu'elle ne peut jamais s'accomplir, qu'elle ne s'accompli que comme soupçon.¹²⁵

¹²⁴ Cf. DELEUZE, Gilles. *Nietzsche et la Philosophie*. Paris, Quadrige/PUF, 1962, p.1.

¹²⁵ Op. Cit. P. 245. Segue agora o fragmento que não consta no original e o qual comentaremos:

“Y sospecha que es todavía una mirada, lo oblicuo de la visión directa. El vacío de la evidencia, la ficción de lo verdadero, la duplicidad de lo único, el alejamiento de la presencia, la carencia del ser: esto es poco si es además necesario sospechar de la sospecha, volver a hallar en la perfidia de los ojos semicerrados (‘que guiñan’) la confianza de la entera claridad, en la mentira el ímpetu de lo verdadero, en el Otro inclusive lo Mismo, en el devenir siempre el ser. Y en el habla que denuncia todo esto, el sentido que no es más que la luz que siempre se anuncia, a través de la transparencia de una forma estable, como visible”. Cf. Op. Cit. BLANCHOT, Maurice «La ausencia del libro. Nietzsche y la escritura fragmentaria». Buenos Aires, Caldén, 1973. Colección El hombre y su mundo, 12, dirigida por Oscar del Barco. Texto digitalizado em <http://www.nietzscheana.com.ar/blanchot.htm> Acessado em 04/11/2008 às 9:06 hs. Sem paginação.

Existe ainda mais duas referências a esse texto: Em BLANCHOT, Maurice. “Nietzsche y la escritura fragmentaria”, Ed. Letrae tomado de la revista *Eco* de Bogotá, s/d. via internet, p. 57, e em BLANCHOT, Maurice. “Nietzsche y la escritura fragmentaria” en *La risa de los dioses*, Barcelona, Caldén, 1977, in: <http://www.nietzscheana.com.ar/bibliografia.htm> acessado em 04/11/2008 às 09:40 hs.

Como dizíamos, mais uma vez nos deparamos com a estranha situação de um “fragmento” de texto que não se encontra no original de *L'entretien infini*. Gostariamos de lançar algumas questões sobre esse fato. É um bom momento para pensarmos essa relação com o problema da escritura fragmentária e na suspeita constitutiva do pensamento de Nietzsche que desdobra Blanchot. Pensar nessa inclusão textual que segue o mesmo estilo e lógica da escritura blanchotiana levaria a crer que a versão espanhola partiu de uma outra fonte original (que não pudemos constatar) ou que houve a consciente inclusão de uma “falsificação”, um “enxerto” no texto.

Outra questão é que também foi retirada uma nota final do texto de Blanchot na qual ele faz referência a outros importantíssimos pensadores (Foucault, Deleuze, Fink, Granier, Derrida), aos quais o texto estaria vinculado constitutivamente. Falta ainda uma nota, a da página 239.

A tradução do texto é a nosso ver, absolutamente válida. Daí a pergunta: que tipo de situação interpretativa poderia emergir desse evento? Que o tradutor anônimo do texto teve o desejo de operar uma interpretação própria tendo uma sobrevida apócrifa sob o texto de Blanchot? Que apenas acrescentando um pequeno fragmento “exterior” ao texto original (no caso de premeditação), e de algum modo seguindo a “lógica” da reflexão blanchotiana, ele poderia estar consignando uma relação “neutra” ao texto? Não seria um movimento semelhante de ruptura que parece estar entranhado na reflexão que faz Blanchot sobre a escritura fragmentária de Nietzsche? Não no sentido de falsificação, mas no sentido de que a própria escritura fragmentária é uma espécie de possibilidade de desdobramento infinito do mundo, espaço onde a emergência das leituras se dobra incessantemente sobre si mesma, fazendo emergir da interpretação efeitos de sentido possíveis, para além de qualquer determinação de finalidade ou de causalidade. Pois esse fato de um fragmento “diferente” aparecer no meio do texto de Blanchot, não deverá transformar mais essa reflexão do que o sentido de desdobramento que a própria noção de escritura fragmentária desencadeia.

Cito agora o trecho suprimido na edição argentina e que marca a orientação teórica de Blanchot junto a alguns pensadores importantes para nossa tese: “Ces pages sont écrites em marges des livres de Michel Foucault, Gilles Deleuze, Eugen Fink, Jean Granier (*Les mots et les choses, Nietzsche et la philosophie, La philosophie*

Texto, mundo, acaso, sentido. Essas eram as palavras que orientavam o acompanhamento que fazíamos sobre o texto de Blanchot. Pois de algum modo, ou melhor, a partir do programa nietzscheano, estas palavras delineiam uma rede de conceitos que se referem a operacionalidade da escritura fragmentária.

Eu não poderia deixar de fazer ressurgir o tema que perseguimos neste capítulo, a saber, a especulação sobre uma noção de experiência (de pensamento, de escritura) em Nietzsche que possa se relacionar posteriormente com uma noção de experiência-limite com o mundo, mais especificamente, com o literário enquanto expressão de/do mundo e com a linguagem em geral, a qual, nessa relação, denominamos como o regime ou o programa crítico, o conceito de *épreuve* de uma experiência de escritura literária.

Porém essa pesquisa sobre a possibilidade de encontrarmos uma noção de experiência-limite acha-se vinculada como um desdobramento necessário a uma certa retroatividade sobre a experiência de linguagem da própria crítica com a qual a pesquisa se relaciona.

Pois de algum modo, o intuito de aproximação a uma noção de escritura fragmentária em Nietzsche, deve fazer operar retroativamente sobre esta própria pesquisa de “tese”, sua vinculação constitutiva, que percebe no questionamento sobre a escritura fragmentária a qual Blanchot lê em Nietzsche, uma das formas de sua expressão crítica.

Blanchot interpreta Nietzsche a partir de uma estratégia que o lê como produzindo um texto crítico-teatral¹²⁶. Há uma dramatização na escritura nietzscheana. Não é simplesmente um filósofo que vê com suspeita os dados de realidade que foram interpretados historicamente a partir de formas específicas e ideológicas, segundo suas épocas e seus modelos de entendimento moral. Também, mas a escritura fragmentária

de Nietzsche, Le jeu comme symbole du monde, Le problème de la vérité dans la philosophie de Nietzsche), et de plusieurs essais de Jacques Derrida, réunis dans le livre: *L'écriture et la différence*.” Cf., p. 255.

¹²⁶ É o que já remarcamos numa advertência anterior: as notas se multiplicam em sua potência própria e maquina de inserções aleatórias dadas a partir do jogo de repetição, revisão e releitura inerente ao processo da escritura crítica. O tema de um texto crítico teatral se desdobra atualmente, pelo menos na atualidade virtual desse comentário, no conceito de teatralidade maquina que procuraremos fazer funcionar na segunda parte. Esse conceito é fruto das leituras de Deleuze sobre Nietzsche, da continuidade da especulação que segue neste momento e do trabalho sobre a noção de teatralidade que lemos com Christophe Bident em *Le Geste Théâtral de Roland Barthes*. Ainda acrescentaria que há associado à demarcação conceitual de uma teatralidade maquina nos *recits* de Clarice e Blanchot, o conceito de voz narrativa blanchotiano, desenvolvido no trabalho

deveria a partir de sua máquina própria, permitir que houvesse a produção de personagens conceituais, de máquinas conceituais-fragmentárias que juntas funcionassem incessantemente na produção de uma dramatização crítica que pudesse, para além de “dar conta” dos processos infinitos de um devir-mundo, operar uma espécie de seleção valorativa das forças que se orientam como produtoras de sentido e de valor. Ora, uma leitura crítica eficiente sobre o jogo das diferenças entre as forças deveria pré-supor que a superfície mais efervescente desse jogo incessante de forças seria a própria linguagem.

Mas a linguagem pode ser operada de modos diversos, e em cada um desses modos seria necessário discernir as possibilidades de transgressão de sua própria lei.

Valeria dizer que uma escritura fragmentária deverá, a partir de sua estratégia de dramatização, operar retroativamente a suspeita sobre a validade de seus pressupostos, fazendo com que a partir dessa postura específica sobre uma condição valorativa e histórica da verdade, possa guardar ou reter um tipo de “plus” de significação conquistado a partir do movimento seletivo de uma crítica do valor e do sentido na filosofia.

Essa espécie de círculo hermenêutico deveria ser, antes que quebrado, posto no limite de seu suposto funcionamento, segundo a lógica de uma desconstrução incessante de seu modo de operação, ou seja, se trataria aí de entender como, a partir de um questionamento genealógico sobre a filosofia, passar a um questionamento do sentido e dos jogos de força na obra artística ou filosófica, avaliados constantemente segundo relações de valor.

Uma filosofia da vontade, portanto, é o que equacionaria a expressividade dramática da escritura fragmentária de Nietzsche. O sentido de uma coisa é a relação desta coisa com a força que aí tem lugar. O valor de algo é a hierarquia das forças que se exprimem em algo na qualidade de fenômeno complexo. A esse respeito Deleuze afirma:

Le concept de force est donc, chez Nietzsche, celui d'une force qui se rapporte à une autre force: sous cet aspect, la force s'appelle une volonté. La volonté (volonté de puissance) est l'élément différentiel de la force.

(...) Quoi qu'il en soit à cet égard, nous pouvons marquer la progression du sens à la valeur, de l'interprétation à l'évaluation comme tâches de la généalogie: le sens de quelque chose est le rapport de cette chose à la force qui s'en empare, la valeur de

de Dominique Rabaté sobre o *Recit* francês da modernidade e que são referencializado mais adiante a partir de dois de seus livros, a saber: *Vers une littérature de l'épuisement*, e *Poétiques de la Voix*.

quelque chose est la hierarchie des forces qui s'expriment dans la chose en tant que phénomène complexe.¹²⁷

Proposição do enigma em lugar do mistério, o mundo, ou o devir-mundo seria um texto sem pretexto. É o desdobramento infinito das interpretações que acabam tomando certas formas de expressão que se repetem, mas que jamais o esgotam em seus modos. Daí a linguagem operando a partir de uma estruturação dinâmica, conjunto finito de signos operando inter-relações ilimitadas entre si. Derrida se refere a esse funcionamento maquínico da linguagem a partir do conceito de *iterabilidade*.

Nesse sentido, pensar sobre um conceito como o de iterabilidade, que pensamos orientar-se numa linha de filiação especulativa direta com a escritura fragmentária de Nietzsche, estabeleceria uma relação de diferença conceitual entre a noção de *infinitude* e *ilimitação*, a qual daria conta, esta última, da coexistência entre relações de finitude e infinitude no campo da especulação filosófica que passaria a se preocupar com a linguagem e seu funcionamento estrutural, sua importância em termos imanentes à própria reflexão ontológica e metafísica.

Este devir-mundo, segundo uma terminologia deleuziana, esse texto sem pretexto, ou sem origem a não ser o próprio jogo das diferenças das forças entre si, ou seja origem sem origem pois iterabilidade própria no seio da linguagem, é *enigma*, e dá-se como escritura fragmentária, que realiza, nessa máquina da linguagem, a própria intenção ou desejo enquanto linguagem. Daí nosso intuito de valorar ou de conceitualizar os conceitos de *épreuve* ou *prova-ção* enquanto experiência singular de incessante desdobramento do sentido.

Épreuve, portanto funcionando como o que restitui e marcaria um *plus* de significação que deverá ser, sem cessar, posto a prova a partir de uma espécie de estética do (in)operante, vale dizer, especulação ou valoração da tarefa de um pensamento (do) neutro. Blanchot marca ou faz operar em sua obra, e diríamos inclusive que ele orienta um tom quase teatral a essa relação dramática da escritura fragmentária nietzscheana. Essa teatralidade se impõe como uma relação sutil que se dá como encontro entre o acaso e a contingência de uma intenção de escritura em sua emergência crítica, ou numa palavra, em seu acontecimento.

¹²⁷ Cf. DELEUZE, Gilles. *Nietzsche et la philosophie*. Paris, Quadrige, PUF, 1962, 1999, pp.7 e 9.

Nesse sentido, vemos na relação filiativa de Blanchot com uma escritura fragmentária de potência semântica ilimitada e de estratégia estrutural a-sistêmica, a sobredeterminação pós-estruturalista a partir de uma interpretação da obra, como tarefa de uma ética do porvir ligada à tarefa crítica enquanto trabalho de escritura, enquanto relação de tensão inerente a uma estética ou poética do neutro.

Énigme, solution de toutes les énigmes -, s'il est la différence qui est en jeu dans le mouvement d'interpréter et comme c'est qui, en celui-ci, le porte toujours à différer, à repeter en différant, si enfin, dans l'infini de son éparpillement (en cela Dionysos), dans le jeu de sa fragmentation et, [...] dans le débord de ce qui le soustrait, il affirme ce plus de l'affirmation, qui ne se tient pas sous l'exigence d'une clarté, ni ne se donne dans la forme d'une forme, ainsi texte qui n'est certes pas déjà écrit, pas plus que le monde n'est une fois pour toutes produit, mais ne se séparant pas du mouvement d'écrire dans sa neutralité, il nous donne l'écriture, ou plutôt, par lui, l'écriture se donne comme ce qui, détournant la pensée de toute visible et de toute invisible, peut la libérer du primat de la signification entendue comme lumière ou retrait de la lumière, et peut-être la libérer de l'exigence de l'unité, c'est-à-dire du primat de toute primauté, puisque l'écriture est différence, puisque la différence écrit.

128

Mas esse enigma marca, com o peso efêmero do sentido de sua finalidade inconclusa, o ritmo quebrado da questão sobre a possibilidade do conhecimento de que Nietzsche suspeita. Pois se o mundo é texto sem pretexto, não o será na forma de uma matéria de deciframento inconcluso e porvir. O mundo não seria, de maneira nenhuma, matéria para uma hermenêutica paciente e metódica direcionada a uma finalidade teleológica desejada como verdadeira.

Essa escritura fragmentária nietzscheana que marcamos criticamente como a possibilidade estratégica de se fazer funcionar como uma máquina-estética, deverá operar justamente o paradoxo de uma linguagem que critica em seu próprio modo maquínico, certos pressupostos metafísicos. Pois a linguagem está constitutivamente implicada numa operação própria ao sentido do Ser, pois é esse mesmo sentido dado e atribuído pela própria linguagem. Nessa circularidade inerente ao ser da linguagem não se trataria justamente de

¹²⁸ Op. Cit., p. 247. “Enigma, solução de todos os enigmas - se a diferença que está em jogo no movimento de interpretar e está nele como o que leva sempre a diferir, a repetir definindo-se, se, enfim, no infinito de sua dispersão (e nisto, Dionísio), no jogo de sua fragmentação [...] no transbordamento do que o subtrai, afirma este mais da afirmação que não se mantém sob a exigência de uma claridade, nem se dá na forma de uma forma, então este texto que certamente não foi ainda escrito, do mesmo modo que o mundo não foi produzido de uma vez por todas, esse texto, sem separar-se do movimento de escrever em sua neutralidade, nos dá a escritura, ou melhor, por ele se dá a escritura como aquilo que ao separar o pensamento de todo visível e invisível pode liberá-lo da primazia da significação, compreendida como luz ou retirada da luz, e talvez liberá-lo

perceber um certo transbordamento de sentido, um *plus* de significação, que portaria o devir-mundo em relação ao Ser. Pois seria o caso, justamente, de fazer operar a partir de uma maquinária estético-filosófica, essa diferença entre os ritmos que impõe uma crítica da linguagem sobre o mundo e o próprio mundo enquanto território móvel e fragmentário, ou seja, enquanto devir-mundo contido numa ilimitação, numa iterabilidade inerente à linguagem, constituidora ela própria da possibilidade de mundo. Já não funcionaria a imagem de como entrar ou sair de um círculo hermenêutico, mas sim de se observar o momento adequado ou de escolha de um corte da continuidade de séries significantes na forma metafórica que desenvolvemos um pouco antes. Vale dizer, fazer da tarefa crítica uma espécie de processo de corte, torsão e religação na figura da fita de Möebius, processo o qual aludiria ao movimento incessante de resignificação da obra, seja da obra literária no interior da crítica, seja da crítica como suplemento da obra artística.

Lemos então junto a Deleuze e Blanchot, as figuras de acaso, fragmento e enigma, como sendo os termos que Nietzsche em *Assim falou Zaratustra* teria feito ressoar como conceitos numa verdadeira maquinária estético-filosófica. Pois nessa obra haveria uma espécie de método dramatizado, onde personagens conceituais atuariam num teatro de significantes, fazendo jogar fragmentariamente, no acaso, nas imagens e proposições ali performadas, um sentido lançado ao porvir, sentido que de algum modo subsistiria e se insistiria na forma própria do enigma.

É nesse sentido que Blanchot coloca a questão:

Brisées, fragments, hasard, énigme, Nietzsche pense ces mots ensemble, particulièrement dans *Zarathoustra*. Sa tentation alors est double. D'abord il ressent comme une douleur, errant parmi les hommes, de ne les voir que sous la forme de débris, toujours morcelées (...) il se propose donc, par l'effort de l'acte poétique, de porter ensemble et même de conduire jusqu'à l'unité – l'unité de l'avenir – ces fracas, morcelements et hasards de l'homme: ce sera le travail du tout, l'accomplissement de l'intégral. (...) Mais son *Dichten*, sa décision poétique, a aussi une direction toute différente. Rédempteur du hasard (...) sauver le hasard ne veut pas dire le faire rentrer dans la série des conditions; (...) ce le garder sauf de toute ce qui empêcherait de l'affirmer comme le hasard effrayant, cela qui ne saurait abolir le coup des dés. Et, de même, déchiffrer (interpréter) l'énigme, est-ce simplement faire passer l'inconnu au connu ou tout au contraire le vouloir comme énigme dans la parole même que l'élicide, c'est-à-dire, par delà la clarté du sens, l'ouvrir à ce langage autre qui ne régit pas la lumière ni n'obscurcit l'absence de lumière? Ainsi, brisées, fragmentsne doivent pas apparaître comme les moments d'un discours encore incomplet, mais

da existência da Unidade, vale dizer, da primazia de toda primazia, posto que a escritura é diferença, posto que a diferença escreve”.

comme ce langage, écriture d'effraction, par lequel le hasard, au niveau de l'affirmation, reste aléatoire et l'énigme se libère de l'intimité de son secret pour, en s'écrivant, s'exposer comme l'énigme même que maintient l'écriture, parce que celle-ci la reprend toujours dans la neutralité de sa propre énigme.¹²⁹

Essas três palavras ou conceitos darão conta, daí até o final do texto de Blanchot, de toda a complexidade do tema da escritura fragmentária nietzscheana. Há pouco, em nota anterior, remetemos à “falta”, na tradução castelhana, de uma nota final do texto original de Blanchot. Essa nota indica os autores aos quais o crítico francês se refere direta ou indiretamente em seu texto. Nesse sentido, poderíamos ler sua crítica como que coexistindo também nas margens desses outros livros. Valorando uma rede de conexões e de filiações com outros críticos, Blanchot estabelece uma relação mais ou menos formal com um espectro de teorias desenhado pelo trabalhos dos nomes citados. Talvez surja aí, justamente, e de forma indicativa, uma das questões teóricas que tentamos expor. Ou seja, que uma crítica sobre o modo de funcionamento dado pela escritura de Nietzsche, seria uma crítica do próprio *valor* e do *sentido*, enquanto *crítica do valor do sentido* e do *sentido de valor*.

Pretendemos, focando o texto de Blanchot sobre a escritura fragmentária de Nietzsche, desencadear, junto ao texto blanchotiano, uma descrição crítica do sentido de uma escritura fragmentária como exemplo de uma operatória contemporânea de teorias críticas que acabam por transbordar de algum modo preocupações teóricas que institucionalmente eram pensadas a partir de preocupações eminentemente filosóficas.

Bataille, Foucault, Derrida e Deleuze, dentre outros, elaborarão singularmente em suas obras estilos críticos que de algum modo se correlacionam ao tema da escritura fragmentária, de uma crítica da diferença e da identidade do mesmo enquanto conceitos

¹²⁹ Op. Cit., p. 250. “Fragmentos, acaso, enigma, Nietzsche pensa essas palavras em conjunto, particularmente no *Zarathustra*. Sua tentação é então dupla. De um lado, sofre, errante entre os homens, ao vê-los somente sob a forma de fragmentos, sempre divididos [...]. Então se propõe, graças ao esforço poético, levá-los junto e inclusive conduzir até a unidade – unidade do porvir - esses fracassos, esses depoços e acasos do homem [...] seria este o trabalho do todo, o cumprimento do integral. [...] mas seu *Dichten*, sua decisão poética, tem também uma direção totalmente distinta. Redentor do acaso: [...] salvar o acaso não quer dizer fazê-lo entrar na série das condições [...] é guardá-lo a salvo de tudo o que o impediria de afirmar-se como o acaso pavoroso, aquele que não poderia abolir o lance de dados. E igualmente, descifrar (interpretar) o enigma, não seria simplesmente fazer passar o desconhecido ao conhecido, ou o contrário, querê-lo como enigma na fala que o elucida, ou seja, abrir-lo mais além da claridade do sentido, a essa outra linguagem que não rege a luz nem obscurece a ausência de luz? Desse modo, estilizados, os fragmentos não devem aparecer como momentos de um discurso ainda incompleto, mas como essa linguagem, escritura de fratura, pela qual o acaso, no nível da afirmação, continua aleatória e o enigma se libera da intimidade de seu próprio segredo ao escrever-se, expondo-se como o próprio enigma que mantém a escritura, dado que esta volta a abrigá-lo sempre na neutralidade de seu próprio enigma”.

constitutivos de um pensamento pós-estruturalista que não deixaria de ter no próprio estruturalismo uma gênese direta e se constituírem como desenvolvimento programático, como espaço de desdobramento e deslocamento teóricos.

Esse retorno ou pausa no encadeamento da descrição do texto de Blanchot foi necessário para podermos situar a originalidade do texto tematizado aqui. É que Blanchot, nas duas páginas finais, desenvolverá uma síntese das questões que norteiam a filosofia contemporânea e que seriam em grande parte o próprio desencadeamento das pesquisas dos autores que acabamos de citar.

Os conceitos de fragmento, de *acaso* e de *enigma* serão abordados de modo que a escritura - não apenas a fragmentária, mas a *escritura* em geral enquanto conceito potencializado no espectro de teóricos citados - comportará em sua operatória¹³⁰ a complexidade e dinamismos funcionais necessários para o discernimento das questões que os conceitos de *diferença* e de *repetição* engendram a partir da tematização de uma crítica da linguagem.

Se o mundo é texto sem pretexto, é meio e desborde, transbordamento do sentido de seu fundamento, se é um mundo onde só há (a)fundamento de sua origem, é porque o meio de acesso ao mundo ou a sua significação faz parte de sua própria gênese (des)originária. Esse meio que é também o próprio mundo, seu devir de invaginação na qualidade de uma operatória infinita de sua interpretação, pois a linguagem que o indica, aponta e descreve é constitutiva de sua própria abertura e deriva de sentido, de sua falta de origem e da inexistência de uma finalidade que não pertença já ao processo de a-fundamento e de deslocamento incessante do próprio sentido.

Se o mundo é mundo de efeitos de forças e não de causas primeiras que fundamentariam efeitos posteriores teleologizados a partir de um *logos* fundamental organizador, é porque ele estabelece sua impossibilidade de ser interpretado a não ser que se parta de uma suplementarização de seu próprio transbordamento, ou seja, que uma

¹³⁰ O conceito de operação é constitutivo (capital) nessa pesquisa, como o demonstra inclusive sua reincidência. Blanchot em *O Espaço literário*, alude naquele momento teórico de sua obra, justamente a questão da *obra* enquanto conceito de uma espécie de sistema aberto lançado ao porvir das leituras. É todo o tema do labor e do trabalho em Heidegger que Blanchot operaria de outra forma, reafirmando o caráter da obra enquanto espaço de disseminação do sentido, território ou espaço de possibilidade da escritura literária se

interpretação do mundo pressupõe uma relação de neutralização de um desvelamento positivo de seu elemento desconhecido. Toda tarefa de conhecimento e de atribuição de sentido correlaciona, em seu próprio movimento, um desdobramento do sentido do valor no valor do sentido exposto no modo da escritura em geral. A intenção posta na tarefa artística é, como também na tarefa teórica ou filosófica, espaço de elaboração do sentido e campo de desdobramento de forças, diríamos pré-ontológicas, que procuramos pensar sob uma estratégia de observação de seu processamento estético na forma da produção da literatura. Uma experiência-limite da literatura, como observamos no caso dos textos de Clarice Lispector e Maurice Blanchot, poderia nos informar sobre certo excesso que é, paradoxalmente, também falta essencial de sentido, devido ao processo específico de enunciação do que chamamos de voz narrativa dos textos ou “*récits*” que tratamos posteriormente no espaço dedicado à prova-ção crítica.

Essa suplementarização de um excesso de sentido e que se dá na mesma medida por uma falta de sentidos essenciais, só pode efetuar-se na forma de escritura enquanto jogo incessante da própria imanência do mundo a partir das formas iteráveis da linguagem.

A frase: “a diferença escreve”, significa que o que difere no jogo das forças pode ser atraído por formas momentâneas de repetição no seio da máquina que elabora a escritura. E inclusive, essa atração em relação a uma repetição essencial do signo, re-elabora, por seu lado, novas afirmações de diferença que desencadeiam processos invaginados de repetição diferencial das forças tornadas linguagem, ou seja, tornadas expressão de sentido nas cadeias comunicativas as mais diversas.

Uma estética deleuziana se preocuparia desde as informações genéticas no interior dos processos biológicos às expressões artísticas e os jogos políticos desencadeados e expressos pela linguagem verbal ou plástica. Numa estética geral energética como a que é desenvolvida em *Diferença e Repetição*, coexiste a economia geral das forças passível de ser pensada nos termos de uma crítica geral da representação, operada como verdadeira ontologia energética do sentido e do valor.

elaborar, se desdobrar, se invaginar a partir de seus próprios pressupostos (des)originários, de sua relação (a)fundada numa certa história da metafísica da presença. *Laborar, elaborar, fabular.*

O questionamento ontológico que parece ainda permanecer no final do texto de Blanchot, parte da questão de que a própria linguagem se defronta com seu limiar, com sua (in)operância de sentido positivo - vale dizer, limiar no sentido de um limite de atração a uma exterioridade catastrófica, ou seja, a abstração especulativa eminentemente contemporânea que pensa um abismo ou uma espécie de limite intransponível no seio da episteme. Na verdade veremos que esse limite intransponível foi transposto no sentido de uma reflexão sobre o caráter da linguagem no pensamento do ser como imanência absoluta, dado pela crítica da linguagem em seu sentido mais amplo de crítica geral da representação.

Nesse sentido, pensamos o conceito de limiar como o espaço crítico possível de uma *épreuve* às vezes radical a que a literatura acede nos termos de uma criação dramática de figuras e maquinicas operadas por personagens conceituais ou por vozes específicas que figuram tanto a crise de uma passagem do limite ao limiar como a própria complexidade dos temas associados aos processos de conhecimento e das formas históricas da representação que uma obra como a de Foucault pôde desenvolver também de forma não tanto fragmentária como a-sistemática.

Não seria demais afirmar que esse limiar que se impõe como horizonte obscuro, campo de cesura e indeterminação, para além de um horizonte de conhecimento hermenêutico, também fornece o lastro paradoxal para que o conhecimento possa sobrevoar esses e outros abismos que emergem como paisagens talvez mais apropriadas a um desejo de descrição possível do Universo. Pois este Universo não seria, como o aponta Blanchot, justamente um incessante retorno a uma unidade, mas pensável somente a partir do espaço que abre iteravelmente a linguagem?

L'Univers (ce qui est tourné vers l'Un), le Cosmos (avec la présomption d'un temps physique orienté, continu, homogène, qui que irréversible et évidemment universel et même suruniversel), loin de réduire l'homme par sa sublime majesté à ce néant qui effrayait pascal, ne seraient-ils la sauvegard et la vérité de la présence humaine (...)?¹³¹

A escritura fragmentária de Nietzsche elabora e inscreve uma analogia possível para Blanchot. Analogia esta que perceberia o mundo comparável metaforicamente à

¹³¹ Op. cit., p. 252. “O Universo (o que está voltado para o Uno), o Cosmos (com a presunção de um tempo físico orientado, contínuo, homogêneo, ainda que irreversível e evidentemente univesal e inclusive subunivesal), longe de reduzir o homem em sua sublime magestade a esse nada que apavorava Pascal, não seria a salvaguarda e a verdade da presença humana (...)?”

potencialidade da escritura enquanto iterabilidade. Valeria lembrar que o que é iterável (*iter, alter, outro*) é o elemento diferenciante que se articula no jogo de combinações ilimitadas possíveis dos elementos finitos (signos) da linguagem.

Interpretar as transformações dos jogos de força do mundo será operar as possibilidades de combinações, mas limitadas a determinadas formas de expressão do sentido. Seria elaborar o pensamento através de possíveis máquinas-estético-filosóficas que abrem, por assim dizer, novas rachaduras e campos de indeterminação na extensão em curva da paisagem do pensamento e da linguagem.

Interpreter: l'infini: le monde. Le monde? Un texte? Le texte: le mouvement d'écrire dans sa neutralité. (...) Jetés en avant, ils ne se séparent pas encore de l'ensemble. Ils le prolongent par la rupture; ils disent cette poursuite-rupture en vertu de laquelle, mouvement disjoint, ils se disent. Isolés comme par discrétion, mais par une discrétion déjà indiscreète (trop marqué); se suivant, et de telle sorte que cette succession n'en soit pas une, puisque, sans autre rapport qu'un signe qui ponctue, signe d'espace, par où l'espace s'indique comme temps d'indication, ils se disposent aussi, (...) dans une simultanéité réversible-irréversible; se succédant mais donnés ensemble, (...)s'échangeant selon une réciprocité qui les égalise, selon une irreciprocité toujours prête à se renverser: ainsi portant à la fois et refusant toutes les façons du devenir, comme toutes les positions de la pluralité spatiale. C'est qu'ils s'écrivent, (...) par cette différence qui toujours écrit.¹³²

Aí mesmo, nesse espaço flutuante e potencialmente constituído pela própria indeterminação sempre renovada do conhecimento, é que procuramos a elaboração de certa perspectiva descritiva sobre uma economia crítica do estilo. Procuramos, portanto, exatamente nesse lugar onde Blanchot elabora, a nosso ver, uma visada sobre o pensamento do estilo, ou do que chamaríamos, de outro modo, de elaboração das formas de expressão imanentes performadas na escritura. Procuramos, então, a partir desse espaço, onde dentro de certas determinações estruturadas, mas descentradas, ocorrem ritmos próprios de canalização e expressão formal, discernir como são desencadeados modos próprios de

¹³² Op. Cit., p. 252. « Interpretar: o infinito: o mundo. O mundo? Um texto? O texto: o movimento de escrever em sua neutralidade. [...] escribir en su neutralidad. [...] Lançados à frente esses termos não se separam ainda do conjunto. O prolongam pela ruptura: dizem essa continuidade ruptura em virtude da qual, movimento disjuntivo, eles se dizem. Isolados como por discreção já indiscreta (muito marcada), seguem-se, e o fazem de tal maneira que essa sucessão não se dá, posto que, ao não ter nenhuma outra relação fora do signo de pontuação, signo de espaço – no qual o espaço se indica como tempo de indicação, se dispõe também [...] em uma simultaneidade reversível-irreversível; se sucedem porém dados em conjunto [...] se intercambiam de acordo com uma reciprocidade que os iguala, de acordo com uma irreciprocidade sempre pronta a inverter-se. Desse modo, ao mesmo tempo levando e recusando todos os modos do devir, como todas as posições da pluralidade espacial. É porque eles se escrevem [...] nessa diferença que escreve sempre”.

percepção de uma potência neutra pré-existente ao jogo das forças inerente à constituição iterável da linguagem e, portanto, da escritura.

A linguagem, a partir da constituição imanente da escritura em sua estruturação descentrada e junto às formas de sua organização interna, como a pontuação, o ritmo e o relacionamento próprio às suas partes (estilo?), teria em seu modo de atração, ou em sua maquinária, a possibilidade de operar o elemento diferenciante - para Derrida, *différance* - que estaria constitutivamente relacionado ao jogo das forças em geral e ao processo obscuro entre o conhecido e o desconhecido como propriedade do jogo e do acaso, da contingência e do enigma.

O ritmo e a pontuação para Blanchot poderiam ser pensados como a própria inscrição da *différance* numa espacialidade forjada pelos signos no seio da operação da escritura a qual espaça o tempo e temporaliza a fala (*devenir-parole*) instaurando uma dimensão aiônica da escritura, por assim dizer. Essa é uma das vias de acesso a uma descritibilidade da noção de Neutro. Uma outra, veremos, será o discernimento de uma potência neutra a partir de uma topologia da enunciação narrativa literária¹³³. Nessa economia do descontínuo, portanto, haveria uma espécie de operacionalidade neutra que carregaria a inscrição ambígua do elemento diferenciante. Esta espacialidade devorada por uma inscrição rítmica que absorve no paradoxo a própria continuidade de suas diferenças, inscreveria, numa espécie de vínculo diferencial, o próprio tempo no sentido de uma relação inerentemente constituída com o espaço enquanto as duas dimensões fundamentais da existência enunciativa no ser da linguagem.

Des mots juxtaposés, mais dont l'arrangement se confie à des signes qui sont des modes d'espace et qui font de l'espace un jeu des rapports où le temps est en jeu: on les nomme signes de ponctuation. Comprendons qu'ils ne sont là pour remplacer des phrases auxquelles ils emprunteraient silencieusement un sens. (Peut-être cependant pourrait-on les comparer au mystérieuse *sive* de Spinoza : *deus sive natura, causa sive ratio, intelligere sive agere*, par lequel s'inaugurent une articulation un mode nouveaux, notamment par rapport à Descartes, même s'il lui semble lui être emprunté.) (...) Leur valeur n'est pas de représentation. Ils ne figurent rien, sauf le vide qu'ils animent sans le déclarer. Ce en effet le vide de la différence que, par leur accent, ils retiennent, l'empêchant, sans lui donner de forme de se perdre dans l'indétermination. D'un côté leur rôle est d'élan; de l'autre, (et ce le même), de suspens, mais la pause instituée a pour caractère remarquable de ne pas poser les termes

¹³³ Sobre a voz narrativa como imanência da potência do neutro na literatura, conferir: “La voix narrative (le “il” le Neutre)” in: BLANCHOT, Maurice. *L'entretien infini*. Paris, Gallimard, 1969, p. 556. Conferir também os livros de Dominique Rabaté: *Vers une littérature de l'épuisement* e *Poétiques de la Voix*.

dont ils assurent ou arrêtent le passage et de ne pas non plus le déposer: comme si l'alternative du positif et du négatif, l'obligation de commencer par affirmer l'être, quand on veut le dénier, étaient ici, enfin, énigmatiquement rompues.¹³⁴

O estilo que poderia estar atrelado às marcas de suspensão, de justaposição, de cadência e ritmo, enfim, da respiração e da forma de expressão de um texto, não poderia ser percebido enquanto uma forma particular de emergência de uma relação de forças? De emergência ou materialização textual de um determinado jogo de escolhas, de uma forma idiossincrática de expressão de temas, de assuntos, de autores e ou linhas de pensamento? Mas ao mesmo tempo como equacionar os dois pólos aparentemente excludentes da questão, vale dizer, o pólo da contingência e o pólo da liberdade? Existirá uma forma mais ou menos ordenada de se colocar esse problema?

Blanchot não está preocupado com a tematização do estilo por si mesma, mas sim com a possibilidade de aglutinar uma série de assuntos operados por vários outros teóricos, numa tematização bem precisa de um determinado “estilo” de escritura fragmentária em Nietzsche. Como lançamos a suspeita acima, talvez deveríamos repensar a possibilidade mesma de se desejar levar muito mais longe a questão do estilo numa perspectiva mais geral.

Blanchot, ao questionar certos posicionamentos da fenomenologia de Husserl, da filosofia de Heidegger e da crítica em geral, teria tido a necessidade de inscrever-se enquanto produtor de uma crítica que se faria necessariamente singular tanto no conteúdo quanto na forma de expressão.

A própria paradoxologia em que opera seu discurso - uma falsa impressão de inoperância e de recorrente contradição conceitual - se faz absolutamente necessária para

¹³⁴ Op. Cit., p, 64. No original, p. 253. “Palavras justapostas, mas cuja distribuição se confia a signos que são modos do espaço e que fazem deste um jogo de relações onde o tempo está em jogo; os chamamos signos de pontuação. Compreendamos que não estão ali para substituir frases as quais emprestariam silenciosamente um sentido. (Talvez, contudo, poderíamos compara-los com o misterioso *sive* de Spinoza: *deus sive natura, causa sive ratio, intelligere sive agere*, pelo qual se inaugura uma articulação, um novo modo, especialmente em relação a Descartes, mesmo se parece ter sido emprestado dele). [...] seu valor não é um valor de representação. Eles nada figuram, salvo o vazio que animam sem declará-lo. O que eles retêm com seu acento é co-efeito, o vazio da diferença, impedindo-o sem dar-lhe forma de perder-se na indeterminação. De um lado, seu papel é de impulso: de outro (e é o mesmo), de suspensão, mas a pausa por eles instituída tem como caráter singular não instituir os termos com os quais eles asseguram ou bloqueam a passagem: como se a alternativa do positivo e do negativo, a obrigação de começar por afirmar o ser, quando se quer negá-lo, fosse por fim enigmaticamente rompida”.

desdobrar os temas relativos à possibilidade de uma linguagem crítica contemporânea assumir verdadeiramente os riscos e certas determinações de princípio a que um estatuto criticista para além do fenomenológico impõe.

O estilo paradoxológico blanchotiano se apresenta, assim, como verdadeira performance e desdobramento ativo da escritura fragmentária nietzscheana. Tanto na expressão temática, como na própria apresentação de um estilo que se potencializa no paradoxo e na ambigüidade e que se repete sob diferentes perspectivas no interior da obra crítica, inscreve a operacionalidade singular de um pensamento que se assume como ultrapassamento de forma e fundo.

A pontuação, o ritmo e o espaçamento entre os signos para Blanchot inscreverão, portanto, a própria capacidade performativa da escritura, emergindo nesse momento de sua reflexão como “pré-sentido” a partir de uma especulação que a faz aparecer como o elemento diferenciante que remete e instaura uma espécie de descontinuidade como algo que atravessaria ou constituiria o próprio Ser da linguagem - desde que pensemos num Ser descontínuo, múltiplo, fragmentado e que retornaria incessantemente a uma unidade paradoxal dessa dispersão - por inteiro e em todas as suas partes. Dessa forma, esse Ser da linguagem, passa, a partir da expressividade dada na escritura em geral, a resvalar com propriedade a possibilidade mesma de interpretação infinita dada pelo devir-mundo em ressonância e apelo à linguagem.

[...] Le “différer” de la différence est porté par l’écriture, mais n’est jamais inscrit par elle, exigeant au contraire de celle-ci qu’à la limite elle n’inscrive pas, que, devenir sans inscription, elle décrive une vacance d’irrégularité que nulle trace ne stabilise (n’informe) et qui, tracé sans trace ne soit circonscrite que par l’effacement incessant de ce que la détermine.

Différence: elle ne peut être que différence de parole, différence parlante que permet de parler, mais sans venir elle même, directement, au langage – ou y venant, et alors nous renvoyant à l’étrangeté du neutre en son détour, cela qui ne se laisse pas neutraliser; Parole qui toujours par avance, en sa différence, se destine à l’exigence écrite. Écrire: trait sans trace, écriture sans transcription. Le trait d’écriture ne sera donc jamais la simplicité d’un trait capable de se tacer en se confondant avec sa trace, mais la divergence à partir de laquelle commence sans commencement la poursuite-rupture. Le monde? Un texte?¹³⁵

¹³⁵ Op. Cit., pp. 254-255. “O ‘diferir’ da diferença é levado pela escritura, mas jamais é inscrito por ela. Exige desta, ao contrário, que, no limite, ela não inscreva a não ser o devir sem inscrição, descreva uma vacância de irregularidade que traço algum estabilize (não lhe dê forma) e que, traço sem marca, somente esteja circuncrita pelo eclipsamento incessante do que a determina.

Diferença: a diferença pode apenas ser diferença de fala, diferença falante, que permite falar, mas sem ela aceder diretamente à linguagem – ou aí acedendo, nos reenvia então à estranheza do neutro em seu volteio,

É todo o tema do neutro que se elabora não especificamente ou tecnicamente (coisa talvez impossível visto seu caráter de quase-conceito ou como o diz Christophe Bident, sua posição de afecto-conceito¹³⁶), mas em seus pontos teóricos que o remetem a um espaço (des)originário, de variação contínua e paradoxal em relação ao “ato” de escritura. Seria necessário compreender que se trata de uma abstração sobre um espaço de manobra teórico que acede diretamente ao tema da desconstrução da hierarquia fala/escrita.

Não se tratava desde o início de se pensar (em, com) Nietzsche/Blanchot numa forma de elaboração de uma escritura que pudesse fazer ressoar e inscrever uma certa performance de um jogo de forças pré-ontológico? A diferença, pensada como esse elemento *precursor sombrio*¹³⁷ estaria tanto no cerne da diferença de potencial entre as

àquilo que não se deixa neutralizar. Fala que sempre previamente, em sua diferença, destina-se à exigência da escrita. Escrever: traço sem marca, escritura sem transcrição. O traço da escritura não será então jamais a simplicidade de um traço capaz de traçar-se confundindo-se com sua marca, mas a divergência a partir da qual, começa sem começo a continuidade-ruptura. O mundo? Um texto?”

¹³⁶ Cf. o texto de Christophe Bident *Le mouvements du neutre*, (inédito), onde podemos ler a seguinte exposição relativa ao Neutro : « Pourtant, ce qu’il faut ajouter aussitôt, c’est, d’abord, que Blanchot n’a jamais véritablement défini ce concept, et ensuite, que nous sommes tous en droit de nous demander s’il ne s’agit pas plutôt d’un percept, pour reprendre les distinctions de Deleuze. Si le neutre se joue ainsi de l’obscur, il joue aussi sur lui-même : largement indéfini, il ne s’affiche pas comme un concept clair, clarifiant, clarificateur, opérateur, opératoire ; vacillant sans cesse de la littérature à la philosophie, de la philosophie à la littérature, il n’est peut-être, finalement, ni un concept ni un percept, ni l’un ni l’autre. »

O qual traduzimos: “Entretanto, o que é necessário acrescentar sem demora é, de início, que Blanchot jamais definiu verdadeiramente este conceito, e em seguida, que estaríamos todos no direito de nos perguntar se não se trataria antes de um percepto, para retomar as distinções de Deleuze. Se o neutro se joga desse modo do obscuro, ele se joga também sobre ele mesmo: largamente indefinido, ele não se coloca como um conceito claro, esclarecedor, clarificante, operador, operatório; oscilando sem cessar da literatura à filosofia, da filosofia à literatura, ele não é talvez, finalmente, nem um conceito, nem um percepto, nem um nem outro”

¹³⁷ Cf. “O Precursor Sombrio e o ‘Diferenciador’” in DELEUZE, Gilles. *Diferença e Repetição*. Rio de Janeiro, Graal, 2006, p. 174. Queremos apenas apontar uma possibilidade de ressonância entre a imagem do Neutro de Blanchot e o complexo teórico de *Diferença e Repetição* de Deleuze. Se o ritmo e o espaçamento na escritura são considerados como momentos onde uma descontinuidade pode emergir unindo em sua relação de diferença uma unidade variável do sistema lingüístico, então percebemos uma relação do papel do Neutro enquanto imagem do funcionamento de dinamismos internos ao sistema da escritura. Algo se passa numa constituição ou numa inscrição da escritura enquanto sistema e é nesse sentido que uma certa (in)operância do neutro gera o próprio espaçamento necessário ao movimento de diferença e repetição que se elabora na escritura. Mas diríamos apenas para sintetizar essa idéia comparativa, que o Neutro é a imagem que reúne numa maquinaria alegórica ampla uma série de questões complexas da filosofia da diferença de Deleuze aplicadas às preocupações teóricas e literárias de Blanchot. O precursor Sombrio tem um papel fundamental na teoria deleuziana. Ele agênciia o próprio movimento de uma diferença das diferenças entre séries heterogêneas. Esse agente assegura a comunicação entre as séries em sistemas intensivos. Há uma diferenciação necessária no interior do que se difere entre as séries heterogêneas que devem ter graus variáveis de semelhança entre si. O precursor sombrio estabeleceria o próprio nexos paradoxal entre os papéis da diferença, da semelhança e da identidade. O exemplo é mais uma vez o do raio. Deleuze diz:

“O raio fulgura entre intensidades diferentes, mas é precedido por um precursor sombrio, invisível, insensível, que lhe determina, de antemão, o caminho invertido, como no vazio. Do mesmo modo todo sistema contém

forças, como nos desdobramentos que certos sistemas poderiam tomar ao se expressarem em formas determinadas. A possibilidade de se pensar esse jogo incessante de emergências de formas de expressão a partir de uma noção de fragmentário na escrita, imporia como um tipo de pivô-teórico ou como uma verdadeira máquina teórica, a noção-conceito de Neutro.

Porque nesse limite, na dimensão de abstração em que opera um pensamento ou, melhor, uma poética do neutro, é necessário - para aceder ao questionamento abismal sobre a suspeita de que a linguagem não remete ao Ser se não sempre “dissimulando-o”, ou melhor, determinando-o novamente numa retransferência metafísica da presença - produzir mais que um instrumental conceitual que consiga operar *desvios* funcionais nos jogos de força e em suas “representações” na linguagem, fazer-se performar uma eficiente máquina signica teatralizada por uma postura e uma gestualidade crítica e literária que acedam em suas retransferências ao que nomeamos até aqui junto a Blanchot e Bataille, na singularidade de sua amizade, de *experiência limite* da literatura.

seu precursor sombrio, que assegura a comunicação das séries que o bordam. [...] Não existe dúvida de que *há* uma identidade do precursor e uma semelhança das séries que ele põe em comunicação. Mas este “há” permanece perfeitamente indeterminado. A identidade e a semelhança serão aqui condições ou, ao contrário, efeitos de funcionamento do sombrio precursor que projetaria necessariamente sobre si mesmo a ilusão de uma identidade fictícia e projetaria sobre as séries que ele reúne a ilusão de uma semelhança retrospectiva? Então, identidade e semelhança seriam tão-somente ilusões inevitáveis, isto é, conceitos da reflexão que dariam conta de nosso inveterado hábito de pensar a diferença a partir de categorias da representação.”

Percebe-se a partir dessa explanação de Deleuze o quanto Blanchot, que afirma em nota no fim de seu texto sobre Nietzsche, estar pensando, a seu modo, essa intensa relação do jogo de diferenças que opera e (se) opera na linguagem e no pensamento e no qual Blanchot *performa* ou poderíamos dizer, segundo o que pretendemos pensar, teatraliza a partir das ‘figurações do neutro’* em seu pensamento e em sua poética.

* Cf. nossa Dissertação, *Figurações do Neutro: Uma leitura de A maçã no Escuro e Água viva de Clarice Lispector*, UFSC, 2005, onde tratamos da questão do neutro blanchotiano relacionado a outros dois textos de Clarice Lispector.

Da relação entre experiência no sentido fenomenológico e *épreuve* crítica no sentido de um pensamento da diferença.

Veremos também que a questão da experiência no sentido que a pensa Foucault – cuja importância já apontamos numa nota introdutória – norteará a busca por uma relação de possibilidade “filiativa” entre os teóricos comentados nesta pesquisa. Basicamente, Blanchot, Bataille, Foucault, Derrida e Deleuze.

Esquemáticamente, esse fio condutor que nomeamos *épreuve* poderia ser indicado como o índice da suspeita sobre a possibilidade de conhecimento objetivado a partir um sujeito bem fundamentado em sua identidade a si e sobre o qual já havíamos pensado sob uma perspectiva crítica dos conceitos de sentido e de valor em Nietzsche que lemos com Deleuze.

Se certas experiências de linguagem poderiam indicar uma relação limite com certo campo de inteligibilidade proposto pela fenomenologia, ali onde a psicanálise e a lingüística proporião outras entradas ou questionamentos ao próprio estatuto do sujeito, trataria-se daí em diante, de partir de um sujeito descentrado, ou seja, em *diferença* incessante com um “em si” absoluto impossível ao objeto, de onde uma espécie de subjetividade transcendental passaria a ser considerada relacionada com outras formas de constituição de verdade, com outras formas de experiência do pensamento que pudessem comportar, por exemplo, uma crítica às experiências de fragmentação do eu, de descentramento, enfim, desse campo egológico¹³⁸ do sujeito que não mais se sustenta a não ser como crítica fundamental da própria representação de si.

Que tipo de experiência-limite, ou melhor, que forma de *épreuve* sobre uma crítica da própria filosofia foi possível acompanhar a partir do ensaio de Blanchot sobre Nietzsche? Não seria essa forma de expressão, denominada por Blanchot escritura-fragmentária, uma

¹³⁸ Cf. o importante livro de MORALI, Claude. *Qui est moi aujourd'hui?* Evreux, Fayard, 1984. Esse livro que é citado por Blanchot em *M. Foucault tel que je l'imagine*, reunido em *Une voix venue d'ailleurs* (Paris, Gallimard, 2002, p. 139) e que tem prefácio de E. Levinas parece, por afirmação do próprio crítico, ter marcado de forma incisiva Blanchot no que se refere a essa questão tão complexa quanto essencial para a sua obra. De fato, nessa obra há toda uma elaboração sobre uma possível constituição do Eu e seu transbordamento do horizonte fenomenológico de Husserl.

necessidade estratégica “performativa” no sentido do alcance a uma visada especulativa sobre o jogo das forças em que se encontra o próprio pensamento?

Ou perguntaríamos: que experiência pode ter lugar na forma desse jogo de diferença incessante do pensamento, que é a propriedade maquínica própria da escritura funcionando para nós na forma dessa prova-ção ou *épreuve* de uma experiência limite do pensamento?

Aí procuramos instaurar uma elaboração reincisiva e repetitiva da questão de uma crítica geral da representação da forma pura de *mimesis*, a partir de estratégias de pensamento da diferença. Ou observamos ainda a questão de uma sobredeterminação dessa mesma crítica da representação no interior-exterior da máquina de escritura funcionando aí como a possibilidade mesma da própria crítica operar como seu limite teórico, justamente quando essa crítica percebe a experiência-limite da literatura como a forma expressiva de um jogo arqui-originário entre o que lemos como obra literária no sentido blanchotiano e o conceito de *épreuve* que convocamos neste espaço de embate crítico como uma máquina-conceito numa relação de imanência com a própria experiência estética literária.

Pois, para Blanchot, lembremos, a experiência da literatura, ao menos com a que ele se relaciona e a que ele experimenta (prova) têm uma relação diríamos corpórea, ou seja, opera, para além de uma relação transcendental sobre a objetividade de seu objeto, uma imanência que se dá, como pensamos a partir da exposição da subjetividade em seu limite de interrelação, como o traço de uma diferença ontológica (explorado pela poética do neutro) da própria imagem do literário como inscrição do campo paradoxal da presença no devir (ou porvir incessante da obra em seu movimento de referência em deslizamento ou de esgotamento). A imagem mitológica de Orfeu e de Eurídice, nesse sentido, e que justamente atravessa a sua própria obra, é emblemática quando se pensa na fuga e na evanescência imanente em que a literatura trabalha e (des)vela, na forma conceitual do *desoeuvrement*, ou desobrimento.

Esse desobrimento e desvelamento do sentido na literatura opera e circunscreve de forma sempre volátil uma região ou um campo de fenômenos estéticos, afectivos, energéticos e expressivos, mas não absolutamente fenomenologizáveis no sentido de uma apreensão lógica e fundamentada; onde a mesma pretendida objetividade do fenômeno se esgota em proveito de um “acercamento” falível e dispersivo (essa é a potência própria do

relacional, do “entre”) do limite daquela fuga ou evanescência imanente da referência da fuga e do sentido sígnicos, que co-presentemente desenham um espaço, ou melhor, um *espaçamento* que é conceitualmente a possibilidade de apreensão sempre provisória da temporalidade no devir, pela força da expressividade que a arte engendra em sua constituição ontológica específica, fluída e calcada na expressividade do jogo e do relacional enquanto (im)potencialidade da forma, esta que almeja sempre a fixação da volubilidade imanente das forças.

Desse panorama mais ou menos estabelecido, continuamos a questionar:

A literatura não se imporia a si mesma como campo ou o espaço privilegiado de *relação*, ou diríamos de “mediação”, onde se desenvolveria justamente uma singular possibilidade performativa, ou possibilidade de “prova-ções” da experiência no limite de atuação da linguagem literária? Ali mesmo onde o que se experimenta se prova (*épreuve*) corporalmente numa certa retroatividade entre uma subjetividade rachada pelo confronto do inconsciente e a abertura com o insituável e inerente descentramento das forças físicas, discursivas, ou biológicas em ação nos limites do que entendemos por experiência do pensamento, vale dizer, com aquilo a que chamamos o “exterior” ou o “fora”, funcionando aí como a abertura imponderável e premente do desconhecido do próprio pensamento? Dito de outro modo, a literatura no sentido de sua experiência limite se relacionaria àquilo para o qual o pensamento é atraído: a seu *precursor sombrio*, a seu espaço de criação como diferença “nucleada”, paradoxalmente, em seu movimento de algum modo centrífugo e centrípeto?

Como diria Deleuze, esse espaço literário blanchotiano, que perseguimos teoricamente, pode ser pensado como um devir-fêmea, devir-animal, devir-coisa, devir-mundo ou devir-anônimo que se dobraria escorregadio e invaginado entre o ato da escritura e seu puro teor simbólico. Seria essa dinâmica do espaço literário, que aqui é exposta, como uma neutra ebulição do corpo ao seu fora, dado pela e na escritura, onde se desenvolveria o próprio campo de (im)possibilidade de um sujeito identitário a si? O que se daria ou se doaria entre o sujeito e a escritura? Será a pergunta válida no sentido de sua possibilidade de acesso representativo pelo pensamento? Ou será o próprio espaço de um sujeito larvar ou

rachado ao qual Deleuze se refere ao falar dos sistemas intensivos¹³⁹? Não haveria na literatura a possibilidade de contrução de espaços dramáticos onde sujeitos ou personagens conceituais se tornariam forças larvares possíveis de se fragmentarem por entre esses mundos limite que a ficção produz. Uma experiência limite da literatura não cria justamente o espaçamento necessário no corpo organizado do “escritor” para se multiplicar numa relação extrema com outra forma de saúde do corpo, corpo agora entendido como uma outra necessidade, necessidade de se desorganizar novamente numa fragmentação paradoxal que não o atingiria em seu tempo biológico ou crônico, mas sim em seu tempo simbólico ou múltiplo?

Que tipo de dramatização do pensamento seria efetuada nessa escritura fragmentária que aponta Blanchot na dupla inscrição de seu estilo ensaístico crítico e no próprio movimento desdobrado filiativamente pela escritura nietzscheana?

¹³⁹ Cf. “O que é um sistema?”, in: DELEUZE, Gilles. *Diferença e Repetição*. Rio de Janeiro, Graal, 2006, pp. 173-4. “Quando a comunicação é estabelecida entre séries heterogêneas, toda sorte de conseqüências flui no sistema. Alguma coisa ‘passa’ entre as bordas; estouram acontecimentos, fulguram fenômenos do tipo relâmpago ou raio. Dinamismos espacio temporais preenchem o sistema, exprimindo ao mesmo tempo a ressonância das séries acopladas e a amplitude do movimento forçado que as transborda. Sujeitos povoam o sistema, ao mesmo tempo sujeitos larvares e eus passivos. São eus passivos, porque se confundem com a contemplação de acoplamentos e ressonâncias; sujeitos larvares, porque são o suporte ou o paciente dos dinamismos. Com efeito [...] um puro dinamismo espacio temporal só pode ser sentido no limiar do vivível, em condições fora das quais ele acarretaria a morte de todo sujeito bem constituído, dotado de independência e de atividade. [...] Não é certo, neste sentido, que o pensamento, tal como ele constitui o dinamismo próprio do sistema filosófico, possa ser relacionado como no cogito cartesiano com um sujeito substancial acabado, bem constituído: o pensamento é sobretudo destes movimentos terríveis que só podem ser suportados nas condições de um sujeito larvar”. Desejamos, mais uma vez, que este tipo de nota citacional colabore para promover uma relação teórico filiativa entre a imagem do complexo filosófico de Deleuze e a imagem do neutro blanchotiana. É isso o que esperamos ir se arranjando no decorrer desta especulação fragmentária sobre uma experiência limite da literatura em Blanchot e Clarice Lispector. Veremos até que ponto é possível fazer “maquinar” uma expressividade desta região limítrofe ou limiar da experiência de subjetivação na literatura com a exigência crítica exposta no conceito de *épreuve*. Até que ponto poderemos falar de uma espécie de constituição larvar dos personagens ou da voz narrativa nessas literaturas é o que se intenta fazer operar a partir de se pensar uma performatividade dramática ou teatral no interior do *récit* clariciano e blanchotiano. Como se dá a relação intrínseca do trabalho do corpo e da voz que se observa numa teoria dramática e metodológica do teatro contemporâneo, como percebemos em um documentário sobre o diretor teatral Antunes Filho e sua exploração dos conceitos de voz, corpo e *ressonância* nos trabalhos de pesquisa do Centro de Pesquisa Teatral - CPT SESC SP e dos grupos Macunaíma e Prêt-à-porter. Confira o documentário “O teatro segundo Antunes Filho” assistido em SESC TV dia 11/05/2008. Confira também a página do CPT SESC SP onde há uma breve introdução à técnica e ao método de Antunes Filho no endereço eletrônico: <http://www.sescsp.org.br/cpt/areas.cfm?cod=15> (pág. Visitada em 13/05/2008 as 11:21 hs)

O pensamento do neutro blanchotiano não derivaria ou se constituiria numa reciprocidade intrínseca e extrínseca do crítico ao filosófico e ao literário, ou do ensaístico que aí se exerceria como potência expressiva singular em relação ao ficcional¹⁴⁰?

Uma experiência crítica de *épreuve* ou de prova-ção de uma literatura limitie como a de Clarice Lispector e Maurice Blanchot procura relacionar uma espécie de sobre-performatividade a respeito das performatividades ou teatralidades possíveis de serem lidas a partir do modo de construção próprio das imagens e das cenas que se procura relacionar por uma terceira via não dialética e sintética, mas de algum modo, sintética e disjuntiva.

Procura-se, portanto, dentro do que entendemos por disjuntividade sintética dessa *épreuve* crítica, estabelecer nexos críticos como o de instauração de uma cartografia dos jogos gestuais e corporais dos personagens e da própria voz narrativa (voz ou escritura entendidos como gestualidade corpórea essencial trans-substancializada no desejo fabulativo ou ficcional), no intuito de se tentar uma outra performance ou *prova-ção* possível à teatralidade maquínica em relação a qual coexiste uma constituição paradoxal do sujeito singular, mas cindido nessa experiência de escritura.

¹⁴⁰ De algum modo, um outro feixe da pesquisa se coloca justamente nesses termos. Como elaborar uma justa argumentação para a descrição do processo de uma economia crítica do estilo? Pois o estilo seria como o fantasma de um processo indeterminável fora de sua própria deriva. Ou seja, ao mesmo tempo em que localizaria, na imanência da linguagem, uma singularidade onde um traço tomaria corpo (continuidade de um estilo) emergiria de uma multiplicidade de outros traços e marcas de estilo (influência e ruptura). Como descrever a singularidade de uma técnica de escrita, de um corpus de atitudes ficcionais, sem imediatamente reconduzi-lo a um regime de comparações referentes a uma gênese? Não haveria uma necessidade intrínseca de comparações e de jogos analíticos entre estilos de escritura literária, filosófica ou ensaística? Operar uma economia crítica do estilo não será estabelecer necessariamente nexos possíveis entre textos diferentes? Nexos possíveis poderão querer dizer aqui relações filosóficas entre o literário como modo de performance e o filosófico como retorno dessa performance a partir de uma ambigüidade na relação da forma da expressão com o conteúdo temático, semântico de uma literatura. Talvez devesse supor que uma economia crítica do estilo nada mais seria do que outra forma de nomear o processo descritivo-performativo da própria crítica literária contemporânea via desconstrução e crítica clínica deleuziana. É que o intuito era o de descrever o processo abismal no qual a própria crítica literária mergulha a partir das problematizações que emergem dos temas pós-estruturalistas. Perceber finalmente como pode se dar o sentido da crítica literária a partir do momento em que o próprio sentido enquanto conceito depende tanto de uma análise filosófica inscrita no território literário quanto possivelmente de uma análise literária do alcance de problematizações filosóficas sobre a obra. Desde essa especulação é que passamos a reparar nas possíveis seqüências de uma semiótica do gesto ou da teatralidade performática associada às preocupações conceituais referidas desde o início da tese. Uma maquínica conceitual pode ser lançada ao movimento estético da própria narrativa e deveremos pensar segundo quais movimentos podemos traçar uma escolha ou recorte transversal da possível intenção filosófica da narrativa e sua performance teatrológica que constituiria o excesso significante próprio ao literário e sua potência poética neutra como no caso das literaturas de Blanchot e Bataille e possivelmente em Lispector.

Se há um Corpus da escritura que movimenta o processo complexo e desoriginário da experiência fragmentária e limite da escritura, ele passaria talvez por um processo de individuação incessante do próprio sujeito. Esse processo, que se repete pela inscrição da linguagem sob o modo de uma voz narrativa, configura, num espaço maquínico da literatura, um ou mais corpos ficcionais, estes desdobrados ou duplicados na escritura pela própria experiência de sua dramaticidade dada numa economia paradoxológica que chamamos, com Blanchot, *Recits*.

Aí se elabora ou emerge um palco virtual entre um corpo escritural e um corpus literário e onde *um* sujeito ficcional instável dado na imagem dramática de uma terceira síntese do tempo (eterno retorno) realabora o próprio corpo em corpus de escritura. Essa imagem é operada, portanto, como o investimento, a ficcionalização ou experiência teatralizada de um *sujeito larvar* no espaço interseccionado aberto pela experiência limite da literatura, exposta em nosso caso pelas obras literárias de Lispector e Blanchot, especificamente em *A Paixão segundo G.H* e *Thomas L'obscur*.

CAPÍTULO II

Da crítica clínica de Gilles Deleuze como acesso a uma economia das forças estéticas presentes em um *corpus* literário.

O Limite não está fora da linguagem, ele é o seu fora: é feito de visões e audições não languageiras, mas que só a linguagem torna possíveis. (Deleuze, *Crítica e Clínica*, p. 9)

Michel Foucault lembrava em seu ensaio *Theatrum philosophicum*¹⁴¹ que “um dia, talvez, o século seria deleuzeano”. A julgar pelo número de comentaristas e pela intensidade

¹⁴¹ FOUCAULT, Michel. *Dits et écrits*, I – 1974-1975, Quarto. Paris, Gallimard, 2001, pp. 943-72.

da reverberação dessa obra em vários domínios do conhecimento, podemos concordar com Foucault. Na verdade as ressonâncias entre os dois filósofos não param de ser analisadas e redimensionadas continuamente. De qualquer modo, nesta pesquisa o que importa são as ressonâncias dos dois filósofos franceses mais em relação a Nietzsche e por consequência a Blanchot.

Diria que essa ressonância é nuclearmente da ordem de um perspectivismo crítico imanente ou, em outros termos, que essa relação filiativa é vinculada à crítica fundamental dos valores nietzscheana. Nietzsche possibilitou a construção de uma perspectiva anti-metafísica - pelo menos numa certa acepção ou intenção - do conhecimento como possibilidade de crítica do próprio estatuto epistemológico da filosofia ou, em outras palavras, que essa postura crítica abriria uma via de acesso a uma interpretação dinâmica da própria instituição da filosofia enquanto possibilidade de acesso a um modo compreensivo de suas formações discursivas.

Crítica do conceito de verdade, portanto, que leva a compreender a filosofia como tendo uma historicidade passível de ser pensada positivamente (e é nesse plano que se desenvolve uma complexidade semântica e lógica no nível das forças morais e interpretativas que se elaboram na instituição do sentido e do valor na filosofia) no sentido do estabelecimento de uma crítica radical das formas e das técnicas que a instituição filosófica demarca em seu processo institutivo e constitutivo.

Nas palavras de Deleuze, a filosofia de Nietzsche traça uma forma de anti-dialética absoluta. Nesse sentido, sua filosofia teria a preocupação de abalar três balizas dialéticas:

l'idée d'un pouvoir du négatif comme principe théorique qui se manifeste dans l'opposition et la contradiction; l'idée d'une valeur de la souffrance et la tristesse, la valorisation des « passions tristes », comme principe pratique qui se manifeste dans la scission, dans le déchirement ; l'idée de la positivité comme produit théorique et pratique de la negation même. ¹⁴²

Deleuze se preocupará em perceber a filosofia nietzscheana de forma operativa a partir da descrição de sua máquina conceitual interna elaborada como uma introdução filosófica dos conceitos de sentido e de valor operados em sua reatribuição recíproca.

¹⁴² DELEUZE, Gilles. *Nietzsche et la philosophie*. 3^o. ed. Paris, Quadrige, PUF, 1999, contra-capá.

Há pouco, esboçamos a suspeita de que o termo de uma *economia crítica do estilo* não seria mais do que uma certa interpretação de um momento epistemológico específico da própria crítica literária. Esse momento foi nomeado como estando relacionado diretamente à teoria desconstrucionista derridiana e à crítica clínica deleuziana. Nesse sentido, o conceito de estilo pensado até agora seria como um conjunto dinâmico ou modular de forças expressivas que permitiria relacionar a tarefa de uma crítica literária ao sentido de sua operatória, ou a ética de sua intenção elaboradas no espaço teórico que filiamos com Nietzsche, Blanchot e numa amplitude mais geral e dispersiva, com o pós-estruturalismo.

Por outra via, a partir da demarcação teórica citada e da leitura de *Proust e os signos* de Deleuze optou-se por uma aproximação à *crítica clínica*¹⁴³ deleuzeana pela possibilidade que esta postura crítico-filosófica fornece de equacionar a questão da arte à questão da própria tarefa crítica ou filosófica.

O texto de Proust, por exemplo, será lido por Deleuze como verdadeira possibilidade de uma experiência das forças discursivas pensadas enquanto materialidade e expressividade sígnicas, o que o filósofo chama de *estilo*. Ali onde todo um campo de subjetivação entra em jogo como trabalho artístico, como agenciamento de forças, Deleuze pensa essa produção-produtividade tendo lugar na própria imanência do texto proustiano. Nesse sentido, o *signo* deverá ser pensado como verdadeiro índice de extensibilidade de forças reais (físicas e psíquicas) e não como uma espécie de peça ou marionete significativa de uma verdade simbólica e psíquica submersa no interior da obra.

Deleuze com Nietzsche e Espinosa.

Pensar a relação complexa da arte enquanto campo de afecções onde ocorre um jogo complexo de forças, exige um acompanhamento passo a passo dos capítulos II e III de *Nietzsche et la philosophie*. Em seguida, será necessário adentrar na reflexão e na leitura que faz Deleuze de Spinoza, para relacionar o conceito de *afecção* que é o “nódulo” onde ocorre,

¹⁴³ Uma das últimas obras de Deleuze, *Crítica e clínica*, surgida na década de 90, estabelece como recolhimento de ensaios o que contemporaneamente “resume” a operatória crítica deleuzeana. Essa operatória é o que se tentará descrever neste capítulo.

digamos, o evento artístico enquanto materialidade e expressividade imanentes, indiciárias e reais, num sentido diferente da mera representação simbólica da expressão artística.

Pois se trata justamente na filosofia de Deleuze de criar estratégias e táticas para se poder pensar o evento enquanto conceito, vale dizer, dar uma imagem conceitual ao que coexiste como virtualidade, possivelmente em muitos casos esse evento é ainda um conglomerado de forças ainda totalmente desorganizadas. A partir da reflexão sobre *afecção* enquanto “nódulo” onde se eventualizariam as forças, vale dizer, campo ou plano de imanência onde “atravessa” o real, pensaremos os *modos* espinozistas em que esse “ser” das forças se atualiza, se apresenta.

O marco teórico e organizacional para se pensar toda a estratégia deleuzeana sobre o afecto e as forças, segundo Anne Sauvagnargues¹⁴⁴ se situa na compreensão do sentido *semiológico* e *ético* dessa estratégia, baseada num entendimento agudo da vocação sintomatológica da arte em relação ao sentido e ao valor que podem tomar uma filosófica como a de Nietzsche e Spinoza.

Esses dois sentidos, semiológico e ético, que são como a compreensão geral de uma filosofia das forças e uma estética da arte enquanto sintomatologia das forças no indivíduo, estão relacionados a uma outra compreensão conceitual.

O conceito de *hecceité* é uma verdadeira máquina conceitual que cria a imagem operatória dessa organização semiológica e ética das filosofias de Nietzsche e Spinoza. Esse conceito equaciona dois eixos: um forma uma semiótica geral e o outro propõe uma ética e uma ontologia da potência¹⁴⁵. A esse diagrama, digamos assim, e a partir dos anos 80, Deleuze dá o nome de *éthologie*, seguindo uma compreensão da filosofia spinozista pensada principalmente a partir de sua leitura da *Ética*¹⁴⁶. Na verdade, o conceito de *hecceité* advém a partir dessa operatória conceitual etológica, como uma homenagem aos estudos morfogenéticos de Simondon.

¹⁴⁴ SAUVAGNARGUES, Anne. *Deleuze et L'art*. Paris, Puf, 2005.

¹⁴⁵ Cf. *Ibid.*, p. 59.

¹⁴⁶ *Idem* .

Heccité fará operar, portanto, uma compreensão “da força segundo a semiologia e a ética, o signo e o afecto, definindo a vocação da arte como sintomatologia, captura de forças e imagem”¹⁴⁷.

Um resumo do pensamento da filosofia de Deleuze em relação à arte pode simplificar a compreensão da relação diagramática dos eixos semiológico e ético-ontológico que operam a complexidade estética deleuziana.

Cito Sauvagnargues:

Deleuze pense L’art comme composition de rapports des forces matériels, et cette composition comme heccité, selon la longitude d’un rapport des forces, ou vitesse, et la latitude de la puissance ou affect : L’ensemble des éléments matériels qui appartiennent à un corps sous tel rapport de mouvement et de repos, de vitesses et de lenteurs, sont dits longitude ; l’ensemble des affects intensifs dont ces corps est capable, sous tel pouvoir ou degré de puissance, latitude. Or, cette détermination duelle de vitesses et de lenteur et ses variations intensives de puissance, la division en longitude et latitude de l’heccité, cette à dire, la complémentarité entre typologie des signes et éthique.¹⁴⁸

Uma sintomatologia é o resultado da operatória diagramática exposta nos termos desses dois eixos, um semiológico, relativo à ordem dos signos e expresso pela longitude, e o outro ético e ontológico, relativo à diferença de potência nos afectos, expresso pela latitude.

A noção de sintomatologia deveria então ser compreendida nesses termos, a partir da complexidade que lhe é própria e que segundo Sauvagnargues tem a ver com todo o desenvolvimento da crítica deleuziana à psicanálise desenvolvida junto com Felix Guattari e que tem seu desenvolvimento intrinsecamente relacionado a uma crítica clínica que surge junto a leitura *minorativa*¹⁴⁹ de Sacher-Masoch e *Kafka: pour une littérature mineur*¹⁵⁰.

¹⁴⁷ Op. Cit., p. 60.

¹⁴⁸ Op. Cit., pp. 60-1.

¹⁴⁹ O que se entende por *minorativo* tem a ver com a estratégia de avaliação de um autor como no caso da leitura que fazem Deleuze e Guattari de Kafka. “Minorar” tem a ver com perceber no que uma produção literária como a de um autor já tornado um clássico como Kafka, deve a uma série de relações de tensão e diferença em relação aos complexos agenciamentos institucionais e subjetivos que produzem essa obra. Minorar tem a ver com perceber uma produção literária como um conjunto de reações complexas que fazem diferir, nessa própria obra, relações de força coletivas, familiares, míticas, lingüísticas e psicológicas que muitas vezes indicam um trabalho literário de resultante paradoxal, potencialmente transgressivo por sua singularidade problemática e de algum modo absolutamente potente de colocar em jogo a própria instituição literária como fundação e legitimação de uma “alta” cultura crítica e literária. Minorar é fazer emergir ou submergir, de outro modo, uma potência minoritária, ou seja, é perceber que em um regime de forças discursivas, como o que entra em jogo na obra de Kafka, é possível compreender que uma resultante de sentido dessas forças não necessita acomodar a uma crítica absorvedora uma série de valores majoritários e

Com efeito, essa relação diagramática que expomos opera uma compreensão ousada do sintoma na qual se estende um arco da sintomatologia nietzscheana se conectando à ethologia spinozista e fazendo a economia crítica da interpretação freudiana.

Em effet, tel signe, ou symptôme de rapport de forces ne renvoie aucunement à un signifiant, seulement à un état de la puissance, ou plus exactement, à un rapport des forces (sémiologie) qui correspond à un certain affect (ontologie et éthique). (...) Comme le signe, l'image elle aussi, est un rapport de forces composé des vitesses et capable d'affects, et c'est ce que permet a Deleuze de développer une sémiotique, comme typologie des images et des signes.¹⁵¹

Sauvagnargues continua e indica numa frase uma espécie de corolário teórico da filosofia de Deleuze que procuramos, em última instância, desenvolver como a própria operatória de uma *épreuve* crítica baseada numa concepção teatrológica alegórica ou maquínica da voz narrativa na produção ficcional de Clarice Lispector e Blanchot.

Citamos:

Si tout chose renvoie à un rapport de forces, une compositions d'actions et reactions, de vitesses et de lenteurs, on peut évaluer l'état de ces forces, lê rapport différentiel des forces em presence. (...) Le concept de force est nécessairement pluriel, puisque toute force se trouve « dans un rapport essentiel avec une autre force » (...) Ces rapport entre signe et image, forces et forme trace dans l'oeuvre de Deleuze une diagonale qui connect Nietzsche à Foucault en passant par Spinoza. Une telle sémiologie de la force détermine une conception de la forme qui renouvelle entièrement la philosophie de l'art, en même temps qu'elle expulse le signe duplan transcendant du sens pour l'exposer sur le plan matériel des forces. Il n'est plus question de signifiant ou de signifié, ni des formes ou de matières, mais de forces et des matériaux, conformément au principe simondien de la modulation. Seuls comptent en art les matériaux capables de detecter des forces de plus en plus intenses et les affects qui dégagent ces configurations, « percepts » ou « visions » de l'art. Comme l'affect désigne ce mode éthologique de la puissance qui correspond a tel état des forces, ou image, on peut alors définir l'art comme l'affect de l'image et proposer trois jalons qui concourent à cette définition. Nietzsche et la volonté de puissance ; Spinoza, et l'heceité, nouvelle cartographie des corps ; l'image comme matière en voie de subjectivation des belles analyses sur le cinema.¹⁵²

É, portanto, a partir de uma maquínica conceptual deleuzeana preocupada em estabelecer os nexos avaliativos de uma concepção sobre as forças estéticas em ação nos diversos registros da arte que procuramos pensar uma definição de certa forma móvel tanto

universalmente válidos Como, por exemplo, a psicanalização imposta como regime de totalização e discernimento absoluto da obra e do indivíduo, do indivíduo na obra ou da obra no indivíduo. Há sempre algo a mais que pode explodir nesse controle, como no caso de Kafka, o uso minoritário da língua majoritária, o alemão; que pode extrapolar ou se transversalizar em outras linhas de fuga, como o diria Deleuze.

¹⁵⁰ DELEUZE, Gilles. GUATTARI, Felix. *Kafka: Pour une littérature mineure*. Paris, Minuit, 1975, 2005.

¹⁵¹ Op. Cit., p. 61.

¹⁵² Op.cit., pp. 61-2.

de uma *épreuve* crítica, quanto de sua relação epistêmica com o “programa pós-estruturalista”, se assim podemos dizer.

Esta relação tática e estratégica deverá ser desenvolvida sob o modo de uma relação da imagem ficcional e literária pensada a partir de sua posição valorativa em termos de produção de sentido tomando como referência as formas expressivas postas em movimento pela própria voz narrativa atuante na forma do registro cartográfico de uma gestualidade geral e teatral no interior das ficções, as quais identificaremos a um estudo focado no caráter retórico do *récit* clariciano e blanchotiano entendidos, nesse plano, como modelos singulares de operação da voz narrativa configurativa, para nós, dessa teatralidade ou dramática posta em cena na performatividade dessas ficções.

Uma cartografia dos gestos ou da posição dramática de certas imagens dessas ficções intenta estabelecer os nexos e as diferenças de intensidade do movimento desses gestos como forma de configuração possível de outra cartografia; esta, relativa *a posteriore*, como pretendendo discernir a passagem do *sentido* à *sensação* nos termos de uma crítica clínica ou sintomatológica.

A leitura de uma crítica baseada numa *épreuve* do sentido literário nessas ficções estará relacionada, em última instância, aos modos de operação da imagem como função alegórica ou maquínica nos textos. A imagem, funcionando nesse plano, como conceito operador de uma passagem na crítica contemporânea, de uma relação transcendente e simbólica do signo, para uma preocupação imanente e sinalética do registro deste mesmo signo literário agora compreendido em suas posições de força e de sentido no campo da produção crítica e literária.¹⁵³

¹⁵³ O corte na fita Möebius ao qual aludimos anteriormente, não procura estabelecer a não ser esse nexo metafórico em *double bind*; que uma crítica do valor e do sentido na ficção não pode operar a não ser retrocedendo sobre seu próprio funcionamento idealizado, re-a-fundando seus limites a partir da potência propriamente imanente e transcendental da literatura. Uma desconstrução pura e simples da literatura e não do movimento da crítica sobre esta, nos pareceria forçar uma leitura às avessas da imanência própria do literário. Daí a metáfora de um corte, um redobramento e uma colagem na fita de Möebius. Remeter a imagem do *double bind* ao seu movimento de constituição é perceber como a desconstrução deve se balizar finalmente sobre um critério transcendental que se funda ou se a-funda na afirmação do próprio Derrida de um carácter indeseconstrutível da justiça. É desse movimento que partimos ao propor a produção de um acontecimento do corte, de retroação ao movimento crítico que se impõe aqui, no sentido de re-orientar uma leitura sobre a potência singular da literatura como performance *sui generis* do pensamento, diferentes e absolutamente singulares dos discursos críticos e filosóficos, por mais que estes busquem numa certa emulação se apropriarem dessa potência inerentemente dissimulativa da linguagem literária.

A esse respeito deveríamos ir com mais calma na direção de se pensar o sentido próprio de uma imagem moral ou ética nos textos trabalhados. Este seria o caso das preocupações existenciais e ontológicas possivelmente identificadas em certas imagens ou cenas dos textos. O problema da angústia, do perdão e mesmo da existência de uma posição moral ou ética, mesmo sendo esta imagem possivelmente e propositalmente difícil de ser apreendida enquanto posição de potência do sujeito (figurado ou desfigurado), serviriam de metas ou ao menos propósitos iniciais para se configurar uma preocupação mais objetiva em termos de uma *épreuve* crítica ou de uma economia crítica do estilo dos autores trabalhados.

Deleuze com Nietzsche. Da relação das forças equacionadas enquanto Crítica.

No capítulo II “Actif et reatif”, de *Nietzsche et la philosophie*, Deleuze dá uma explicação da máquina¹⁵⁴ conceitual nietzscheana absolutamente eficaz e raramente vista na história da filosofia. Quando se diz “Deleuze com Nietzsche” se quer expressar a

¹⁵⁴ Em *L'Anti-Œdipe* (Paris, Minuit, coll. « Critique », 1973) primeiro tomo da série intitulada *Capitalisme et Schizophrénie* à qual segue *Mille Plateaux* (Paris, Minuit, coll. « Critique », 1980) segundo tomo da série, Deleuze e Guattari promovem uma retomada crítica do que eles consideram o erro de conceber o desejo como falta. O inconsciente é entendido enquanto imagem de *usina* produtora de significação, máquina de produção e não como *teatro* onde se representaria de modo puramente simbólico certa transferência das significações do inconsciente ao consciente pela via estrita das significações psicológicas recebidas pelo par simbólico estrutural “papai e mamãe”. « l'inconscient n'est pas un théâtre, mais une usine, une machine à produire », « l'inconscient ne délire pas sur papa-maman, il délire sur les races, les tribus, les continents, l'histoire et la géographie, toujours un champ social ».

Esta imagem de usina produtora e de máquina de produção está associada a uma complexa transversalidade de planos de saberes e poderes a todo um sistema coletivo capitalístico também (re)produtor de significação indissociado do indivíduo e vice versa. A idéia de produção de subjetividade é a idéia que advém da imagem da usina e está relacionada institucionalmente e constitucionalmente à idéia de sistema complexo como produtividade simbólica e signica, ou seja, maquina, imanente a um jogo de produções e performances significantes e significadoras no indivíduo e em sua interrelação coletiva. Daí a idéia de máquina signica, possibilitando acesso a esses processos imanentes de produção de significado e significação no sistema complexo de uma experiência geral das trocas. Ou seja, *consciente e inconsciente, indivíduo e coletividade* são termos que operam em processo permanente de construção e desconstrução do sentido na história. A esse movimento imanente, pois baseado numa semiótica do signo e do sentido na experiência histórica, é que se refere dinamicamente um conceito de máquina. Por extensão, o utilizamos de maneira mais ampla, significando basicamente uma “operatória” conceitual específica que se relaciona a um “sistema” ou “modo” de pensamento como no caso de Nietzsche e em suas derivações filiativas como no caso do pós-estruturalismo.

idiossincrasia de sua leitura como verdadeira maquínica¹⁵⁵ de um agenciamento¹⁵⁶ conceptual mútuo possibilitado no encontro dessas filosofias.

De fato, toda a complexidade do pensamento nietzscheano pôde ser de algum modo resumida e estruturada, sem perda de densidade e alcance nesse livro capital - para nosso intento teórico - que é *Nietzsche et la philosophie*.

Logo no início do capítulo II, compreendemos o nexos relacional que faz Deleuze das filosofias de Nietzsche e Espinoza. O primeiro texto desse capítulo se intitula “Le corps”, e a partir dessa primeira direção, poderemos compreender a complexidade da maquínica conceitual integrada na concepção das forças.

Remetendo-se a Espinoza, Deleuze escreve: « nous parlons de la conscience, et de l’esprit, (...) mais nous ne savons pas de quoi un corps est capable, quelles forces sont les siennes ni ce qu’elles preparent. »¹⁵⁷.

Segundo Deleuze, Espinoza abrirá a via para a filosofia pensar a imanência como campo de possibilidades reais¹⁵⁸ para o pensamento chegar a uma relação positiva de uma

¹⁵⁵ Maquínica é o termo que indica como idéia dinâmica o devir próprio a esse processo complexo dos agenciamentos coletivos de enunciação a que a máquina do signo: significante/significado/referente se remete enquanto produção dinâmica e imanente do sentido.

¹⁵⁶ Agenciamento seria a própria capacidade de se perceber as trocas e as junções possíveis dentro do processo complexo e imanente em que o sentido é produzido como resultado dinâmico de produção coletiva de subjetivação num sistema complexo como esse conceitualizado por Deleuze e Guattari de *capitalistico* e não simplesmente *capitalista*, justamente para marcar uma compreensão dinâmica e imanente introjetada e exteriorizada desse processo geral das trocas simbólicas e sîgnicas que se desenvolve como normatização e recalque num modelo econômico geral e global.

¹⁵⁷ DELEUZE, Gilles. *Nietzsche et la philosophie*. 3^o. ed.. Paris, Quadrige, PUF, 1999, p. 44.

¹⁵⁸ O que chamamos real, nestes termos, tem relação com essa via do pensamento filosófico imanente que abre Espinoza. Ao pensar o corpo como campo de possibilidades positivas da filosofia, Deleuze com Espinoza e com Nietzsche constrói grande parte da maquínica (estratégica e tática) de sua filosofia. Vale dizer que sua filosofia esta bastante relacionada com um viés empirista, se imbricando de forma reapropriativa, crítica e criativa de uma certa operatória científica do conhecimento. Deleuze, justamente por agenciar maquínicas conceituais, digamos, anti-metafísicas, recriará toda uma rede conceitual funcionalizada numa relação de diferença produtiva em relação às ciências físicas e biológicas. Esse é o caso da importante teoria da *Heccéité*, que Deleuze opera a partir de uma leitura de Duns Scot, Gilbert Simondon e Geoffroy Saint Hilaire, lidos a partir dos conceitos deleuziano-espinosistas de *indivíduo* e *individuação*, enquanto processos modais e não substanciais. Cf. SAUVAGNARGUES, Anne. *Deleuze et l’art*. Paris, PUF, 2005, pp. 60, 66 e 67. “À *heccéité* concerne um modo de individuação que não se confunde precisamente com aqueles de uma coisa ou um sujeito”. “A *heccéité* propõe uma filosofia modal e não substancial da individuação: todo indivíduo se compõe de uma infinidade de partes extensivas que lhe pertencem sob uma relação característica. A singularidade desta relação determina uma individualidade corporal única, estado de forças, ‘movimento e repouso’” (DELEUZE et GUATTARI. *MP*, p. 318, n. 24).

Seria importante fazer a ponte com o que dissemos anteriormente a respeito do sujeito larvar na observação do conceito de sistema intensivo de Deleuze. A literatura nessa pesquisa é tratada como sempre fazendo parte desse tipo de sistema intensivo onde a constituição de imagens e de personagens obedece a regras de

describibilidade possível à realidade física e psíquica do mundo. Pois a partir de um pensamento sobre o corpo e de como ocorreria ou aconteceria a complexidade de relações possíveis das forças que atravessam os corpos, a filosofia poderia almejar uma operatividade imanente à complexidade de variáveis que atravessam todo acontecimento fenomenal.

Desse modo é que Deleuze pensa a partir de um conceito *modal* de indivíduo e não mais *substancial*. Ontologia pura de Espinosa, o Ser é pensado como posição única absolutamente infinita que contém todos os entes dados como infinidade de *modos de ser*. Essa Ética espinosista é chamada, como já o dissemos, e numa língua deleuzeana, *Ethologia*¹⁵⁹.

Pensar o indivíduo de uma perspectiva modal, ou seja, do modos, significará pensar a partir do jogo das relações de força que coexiste em graus diferentes entre um indivíduo e/ou uma multiplicidade qualquer. Ou seja, para a ontologia espinozista, os entes são infinitos modos possíveis do Ser. Por tanto, isso significa pensar a partir da pergunta “o que pode um corpo?”, como e sob que formas as forças que afetam um corpo também são afetadas e compostas nessa afetação? Pois há um movimento *dinâmico* e *cinético* na composição dessas forças no corpo ao mesmo tempo em que *há um “poder” do corpo de ser afetado e de afetar ao ser afetado*. Ação e reação devem ser pensados a partir de uma relação compósita heteróclita cinética e dinâmica e não como pertencentes a uma certa linearidade causal teleológica. Daí também a necessidade de se pensar com Deleuze a questão da multiplicidade. Pois numa Ética espinozista, como no conceito de vontade de

sobrevivência dos sujeitos aptos ao movimento intensivo da produção ficcional, meio caminho para velocidades e posições de força do inconsciente e do delírio, da embriaguez e da festa como ao mesmo tempo da angústia e da inconformação existencial voltada talvez ao expurgo consciente ou à catarse criativa da ficcionalização literária dessas mesmas forças.

¹⁵⁹ Sobre este assunto, Deleuze esclarece em seu curso sobre Espinosa: “L’Ontologie pure de Spinoza se présente comme la position unique absolument infinie. Dès lors, les étants, cette substance unique absolument infinie, c’est l’être. L’être en tant qu’être. Dès lors, les étants ne seront pas des êtres, ce seront ce que Spinoza appelle des modes, des modes de la substance absolument infinie. Et un mode c’est quoi ? C’est une manière d’être. Les étants ou les existants ne sont pas des êtres, il n’y a comme être que la substance absolument infinie. Dès lors, nous qui sommes des étants, nous qui sommes des existants, nous ne serons pas des êtres, nous serons des manières d’être de cette substance. Et si je me demande quel est le sens le plus immédiat du mot éthique, en quoi c’est déjà autre chose que de la morale, et bien l’éthique nous est plus connue aujourd’hui sous un autre nom, c’est le mot éthologie.(...) Une science pratique des manières d’être. La manière d’être c’est précisément le statut des étants, des existants, du point de vue d’une ontologie pure. En quoi c’est déjà différent d’une morale ? On essaie de composer une espèce de paysage qui serait le paysage de l’ontologie. On est des manières d’être dans l’être, c’est ça l’objet d’une éthique, c’est-à-dire d’une éthologie.» DELEUZE, Gilles. *Curs integrale Vincennes, Spinoza*, 1978/1981, p. 48. www.webdeleuze.com

potência nietzscheano, o que está em jogo é justamente um certo corte possível nesse devir multidinâmico de forças que se realizam nos corpos. Mais uma vez, há um poder do corpo em afetar e de afetar ao ser afetado. Há um refluxo ou uma reatividade compósita e complexa que interage também num dado momento da afetação ativa sobre um corpo que poderia ser pensado apenas passivo, num sentido lógico ou aristotélico das forças. Esse elemento é exemplificado largamente por Deleuze com os exemplos do *ressentimento* na filosofia nietzscheana como estado impotente e obtuso das forças.

Acreditamos que uma noção capital para a compreensão da questão do ativo e do reativo numa economia das forças, a partir da filosofia de Nietzsche, seja a noção de *Infinito atual*.

Deleuze nomeia a última parte do *Cursus sur Spinoza* de Vincennes, ministrado entre 1978 e 1981, de *L'infini actuel – éternité*. Trata-se aí da explicação da noção nuclear em sua filosofia de *indivíduo* e/ou *individuação* – e que poderíamos pensar como diretamente relacionada à noção de *hecceité* operada por Deleuze em outros textos que já mencionamos seguindo as referências de Anne Sauvagnargues em *Deleuze et L'art*.

Após ter definido toda a importância da noção filosófica de *limite*, passando pela questão do cálculo infinitesimal¹⁶⁰, ou seja, de toda a implicação lógica do pensamento

¹⁶⁰ Deleuze irá, logo em seguida, desenvolver três tipos de relações que engendrariam as possibilidades da questão do indivíduo como dimensão do *infinito atual*. Após ter exposto a relação fracionária, $2/3$, por exemplo, como relação entre dois números inteiros dados que gerariam um terceiro “complexo de números”, pois não inteiro e que tende a um limite. Após ter descrito uma segunda relação, dita algébrica, por exemplo $ax+by = etc.$, ou relação de x/y como possibilidade de relação entre “variáveis”, já mais independentes dos termos de sua operação (não mais $2/3$, mas x/y), Deleuze expõe o terceiro tipo de relação possível nessa descrição do pensamento espinozista. Trata-se da relação do “cálculo diferencial” que operaria uma independência agora total com os termos da operação, porém mantendo uma relação mesmo após os termos *infinitamente pequenos*, ou que tendem a zero, terem “evanescido”. « Ce qu'il y a de très nouveaux avec le rapport différentiel, c'est qu'on fait comme un troisième pas. Lorsque je dis dy sur dx , vous vous rappelez ce qu'on a vu : dy par rapport à y égal zéro ; c'est une quantité infiniment petite. Dx par rapport à x égal zéro ; donc je peux écrire, et ils écrivent constamment au XVIIe siècle, sous cette forme : dy sur $dx = 0$ sur 0 . Or le rapport 0 sur 0 n'est pas égal à 0 . En d'autres termes quand les termes s'évanouissent, le rapport subsiste. Cette fois-ci les termes entre lesquels le rapport s'établit ne sont ni déterminés, ni même déterminables. Seul est déterminé le rapport entre ses termes. C'est là que la logique va faire un bond, mais un bond fondamental. Est découvert un domaine, sous cette forme du calcul différentiel est découvert un domaine où les relations ne dépendent plus de leurs termes : les termes sont réduits à des termes évanouissants, à des quantités évanouissantes, et le rapport entre ces quantités évanouissantes n'est pas égal à 0 . Au point que j'écrirais, là je rends tout très sommaire : dy sur $dx = z$. Qu'est-ce que ça veut dire « $= z$ » ? Ça veut dire, bien sûr, que le rapport différentiel dy sur dx , qui se fait entre quantités évanouissantes de y et quantités évanouissantes de x , ne nous dit strictement rien sur x et y , mais nous dit quelque chose sur z (...) Lorsque le rapport s'établit entre termes infiniment petits, il ne s'annule pas en même temps que ses termes, il tend vers une limite ».

matemático do século XVII sobre a questão espinozista, e também obviamente relativas à filosofia e à matemática leibniziana, Deleuze entra na explicação do *infinito atual*.

Há toda uma complexidade que Deleuze explica passo a passo com absoluto rigor e leveza. Pois aos poucos se percebe que grande parte desses temas da filosofia de Espinoza estão relacionados a uma operatória fundada sobre a noção paradoxal do conceito de indivíduo que seria composto por infinitas partes simples. O infinitamente pequeno que tende a zero mas não é zero, é funcionalizado no indivíduo como uma espécie de atualização ininterrupta dos graus de sua força de coesão. Graus de intensidade em que um indivíduo se relaciona com seu meio. Essa intensidade é a relação entre o que me desorganiza ou o que não me desorganiza no sentido de um embate de uma individualidade, de um “corpo” com as oscilações múltiplas e transversais dos potenciais de *afecção* e de *afecto* que me atravessam enquanto indivíduo em um processo de individuação.

Não há possibilidade de se pensar as partes infinitamente pequenas¹⁶¹ que formam um corpo, justamente porque elas só podem ser percebidas enquanto conjuntos ou *coleções* que operam como “arranjos” de relações de forças entre si.

O *infinito atual*¹⁶² é o conceito que operacionalizaria um estatuto entre o indivíduo (corpo) considerado enquanto finitude e “indefinitude” vale dizer, entendimento de uma

DELEUZE, Gilles. Les cours de Gilles Deleuze. Spinoza, 1978/1981 – Integralité - Cours Vincennes. Pp. 92. Site internet – www.webdeleuze.com

¹⁶¹ « l'infiniment petit, c'est-à-dire : qui n'a pas d'existence distributive, mais qui entre nécessairement dans une collection infinie, eh bien, entre termes infiniment petits, il ne peut y avoir qu'un type de rapport : des rapports différentiels. » DELEUZE, Gilles. Les cours de Gilles Deleuze. Spinoza, 1978/1981 – Integralité - Cours Vincennes. Pp. 90. Site internet – www.webdeleuze.com

¹⁶². « Le fini ça signifie, avant tout, ça renvoie à, si je cherche la formule du fini, c'est : il y a un moment où vous devez vous arrêter. C'est-à-dire : lorsque vous analysez quelque chose il y aura toujours un moment où il faudra vous arrêter. L'analyse rencontre une limite, cette limite c'est l'atome. L'atome est justiciable d'une analyse finie. (...) L'indéfinité, c'est si loin que vous alliez, vous ne pourrez pas vous arrêter. C'est-à-dire : si loin que vous portiez l'analyse, le terme auquel vous arriverez pourra toujours être, à son tour, divisé et analysé. Il n'y aura jamais de dernier terme.(...)»

Or cette idée d'un infini actuel, c'est-à-dire ni fini ni indéfini, ça revient à nous dire quoi ? Ça revient à nous dire : il y a des derniers termes, il y a des termes ultimes — vous voyez, ça c'est contre l'indéfinité, ce n'est pas de l'indéfinité puisqu'il y a des termes ultimes, seulement ces termes ultimes ils sont à l'infini. Donc ce n'est pas de l'atome. Ce n'est ni du fini ni de l'indéfinité. L'infini est actuel, l'infini est en acte. En effet, l'indéfinité c'est, si vous voulez, de l'infini, mais virtuel, à savoir : vous pouvez toujours aller plus loin. Là ce n'est pas ça ; ils nous disent : il y a des termes derniers. Les corps les plus simples pour Spinoza. C'est bien des termes ultimes, c'est bien des termes qui sont les derniers, que vous ne pouvez plus diviser. Seulement, ces termes ce sont des infiniment petits. Ce sont des infiniment petits, et c'est ça, l'infini actuel. Voyez que c'est une lutte contre deux fronts : à la fois contre le finitisme et contre l'indéfinité. Qu'est-ce que ça veut dire ? Il y a des termes ultimes, mais ce ne sont pas des atomes puisque ce sont des infiniment petits, ou comme Newton dira, ce sont des

noção do corpo observada como o conjunto das infinitas coleções de partes infinitamente pequenas. Em outros termos, “indefinitude” como a impossibilidade de uma conclusão analítica sobre esse processo de espacialização temporal “invaginado” enquanto existência finita (cessação progressiva da atividade e da relação de forças “intra-extra” corpo) e infinita em sua relação de atualização sucessiva. Vale dizer que o corpo é processo de uma infinitude atual, no sentido de uma paradoxal junção entre finitude e infinitude analítica de seu processo mutuamente interno e externo, ou seja, processo do corpo em sua relação com as forças complexas que o atravessam em todas as direções. Talvez uma conceitualização advinda de uma ciência como a Ecologia, poderia ser útil para pensar essa relação “metabólica” do corpo e da exterioridade do meio que o atravessa. É nessa direção que acreditamos que aponta um conceito como o de Caosmosis no pensamento de Felix Guattari.

Noção do século XVII, seja operada por Leibniz ou por Espinoza, Deleuze lembra que essa noção de infinitude atual ou essa relação de conjuntos infinitos ou coleções de partes infinitamente pequenas será redescoberta, a partir de outras operatórias ou de outras maquínicas conceituais, pela matemática moderna.

Essas ínfimas pequenas partes ou essas “evanescências” têm a característica de *não* ter interioridade. As coleções dessas ínfimas partes “evanescentes” têm interioridade, mas não as partes, elas mesmas as mais simples, extremas, últimos termos, e que dizem respeito a essa parte finita do compósito finito-indefinido dado pela noção de *infinito atual*.

Esses termos extremos, essas partes mais simples, não têm nenhuma interioridade. Elas terão uma “verdadeira matéria de exterioridade”¹⁶³. Pois se essas partes extremas têm apenas relações de exterioridade umas em relação às outras em seus conjuntos ou em suas coleções, como poderemos diferenciar cada indivíduo, distributivamente, uns em relação aos outros, se são conjuntos dessas partes? Elas tem relações extrínsecas, “*rappports d’exteriorité*”. “São uma matéria modal, matéria modal de pura exterioridade”, dirá Deleuze. Elas reagem umas em relação às outras estritamente sobre relações de exterioridade.

A diferença entre os indivíduos que são conjuntos dessas matérias modais se dará pela *diferença de potencial* que reage em cada relação entre os conjuntos de partes

évanouissants, des termes évanouissants. »DELEUZE, Gilles. Les cours de Gilles Deleuze. Spinoza, 1978/1981 – Integralité - Cours Vincennes.Pp .86,87. Site internet – www.webdeleuze.com

infinitamente pequenas. Deleuze caracteriza essa diferença a partir da pergunta sob qual “aspecto” ocorre essa relação entre os conjuntos infinitamente pequenos. Ou seja, qual *modo* ou sob qual *grau* coexiste esse potencial que “reúne” ou agrega e desagrega os conjuntos de matérias modais.

Essa diferença de potencial se dá na forma de uma relação de movimento ou repouso. É sob a forma da diferença entre movimento ou repouso que ocorre a diferenciação entre os indivíduos que a primeira vista compartilhavam, todos, um mesmo e indiferenciado universo de possibilidades de conjuntos de partes infinitamente pequenas. Mas é numa relação diferente de uma lógica cartesiana, afirma Deleuze. Não é uma relação massa/velocidade¹⁶⁴. Inclusive Deleuze irá afirmar que Espinoza não se refere a essa operatória com o termo “rapport”.

Poderíamos pensar projetivamente ou prospectivamente a partir desses temas, o quanto e com qual intensidade a filosofia de Espinoza opera na construção da filosofia deleuziana, pensando, por exemplo, nos conceitos ou noções de *atual* e de *virtual*¹⁶⁵ ou no conceito de *heccété* que de algum modo conjuga essas duas instâncias numa relação, diria, de espacialização do tempo ou de circunscrição eventual do real, ou seja, noção do *acontecimento* enquanto uma espécie de “tomada cinematográfica”, enquadramento perspectivo e dinâmico de traços dessas confluências de relações de força tomados em seu sentido de resultante potente ou impotente quanto ao “estado” de *atualização* dessas forças, seja aqui em sua ampla circuncrição, talvez na verdade, ampla elíptização, de uma dimensão estética das forças.

¹⁶³ Idem, p.88.

¹⁶⁴ Cf. Op Cit., p .89.

¹⁶⁵ Em DELEUZE, Gilles. PARNET, Claire. *Dialogues*, Champ Flammarion, 1996. numa espécie de entrevista reescrita “a quatro mãos” com Claire Parnet, onde se tem uma espécie de “resumo” do pensamento de Deleuze, há como anexo no final do livro, o celebre texto *L’actuel et le virtuel*. Remeto apenas às quatro primeiras linhas.... “A filosofia é a teoria das multiplicidades. Toda multiplicidade implica elementos atuais e elementos virtuais. Não há objeto puramente atual. Todo atual é envolvido por uma bruma de imagens virtuais” P.179. Nos interessara como relacionar a perspectiva sobre a arte de Deleuze às análises que desejamos relacionar aos textos de Clarice Lispector e Maurice Blanchot. De como poderemos traduzir uma perspectiva econômica energética sobre a arte à economia específica e aberta do texto literário. Constelar os elementos do texto na medida mesma em que esses elementos se jogam internamente e externamente à uma certa cartografia que constantemente é atraída para fora de si pela multiplicidade de eventualizações possíveis de uma leitura crítica. No limite, a crítica pode ser atraída para uma situação onde a força dos elementos que operam o sentido do texto literário desorganizaria e implodiria toda inserção ou corte crítico que não consiga dinamizar o próprio texto em sua potencia autêntica e singular.

Assim, gostaríamos de deixar registrado aquilo é a relação que procuramos estabelecer com essa descrição de uma filosofia energética e sintomatológica de uma estética em seu sentido mais amplo como dimensão ou campo de atuação afetiva. Gostaríamos de marcar aquilo que Deleuze faz ressoar logo no início do capítulo sobre o Ativo e o reativo, em *Nietzsche et la Philosophie*, quando ele se remetia à necessidade de se compreender de forma imanente o que se passa com um corpo e o que este pode fazer acontecer. « Nous en sommes à la phase où le conscient devient modeste. »¹⁶⁶ Deleuze continua :

Rappeler la conscience à la modestie nécessaire, c'est la prendre pour ce qu'elle est : un symptôme, rien que le symptôme d'une transformation plus profonde et de l'activité des forces d'un tout autre ordre que spirituel. [...] Qu'est-ce que la conscience ? Comme Freud, Nietzsche pense que la conscience est la région du moi affecté par le monde extérieur¹⁶⁷. Toutefois la conscience est moins définie par rapport à l'extériorité, en termes de réel que par rapport à la *supériorité*, en termes de valeurs. Cette différence est essentielle dans une conception générale du conscient et de l'inconscient. Chez Nietzsche, la conscience est toujours conscience d'un inférieur par rapport au supérieur auquel il se subordonne ou « s'incorpore ». La conscience n'est jamais conscience de soi, mais conscience d'un moi par rapport au soi qui, lui, n'est pas conscient. Elle n'est pas conscience du maître, mais conscience de l'esclave par rapport à un maître qui n'a pas à être conscient. « La conscience n'apparaît d'habitude que lorsqu'un tout veut se subordonner à un tout supérieur... La conscience naît par rapport à un être dont nous pourrions être fonction. Telle est la servilité de la conscience : elle témoigne seulement de la formation d'un corps supérieur ». ¹⁶⁸

Portanto, para Deleuze, lendo Nietzsche e Espinoza:

[...] toda força é uma relação com outras forças seja para obedecer, seja para comandar. Aquilo que define um corpo é a relação entre forças dominantes e forças dominadas. Toda relação de forças constitui um corpo: químico, biológico, social, político. Duas forças quaisquer, sendo desiguais, constituem um corpo desde que elas entrem em relação: é por isso que o corpo é sempre fruto do acaso, no sentido nietzscheano, e aparece como a coisa mais “surpreendente”, na verdade muito mais surpreendente do que a consciência e o espírito. Mas o acaso, relação da força com a força, é também a essência da força; não nos perguntaríamos, portanto, como nasce um corpo vivo, pois que todo corpo é vivo como produto “arbitrário” das forças que o compõem¹⁶⁹. O corpo é fenômeno múltiplo, sendo composto de uma pluralidade de forças irreduzíveis; sua unidade é a de um fenômeno múltiplo, *unité de domination*. Em um corpo, as forças superiores ou dominantes são chamadas *ativas*, as forças inferiores ou dominadas são chamadas *reativas*. Ativo e reativo são, precisamente, as qualidades originais que exprimem a relação da força com a força. Porque as forças que entram em relação não têm uma quantidade, sem que cada uma ao mesmo tempo tenha a qualidade que corresponde a sua diferença de quantidade como tal.

¹⁶⁶ Citado a partir de *Volunté de Puissance*, VP II, 261.

¹⁶⁷ Citado a partir de *Volunté de puissance*, VP, II, 253; e *Le gai Savoir*, GS, 357.

¹⁶⁸ Op. Cit. VP, II, 227.

¹⁶⁹ Deleuze marca em nota: Sur le faux problème d'un commencement de la vie: VP, II, 66 t 68. – Sur le rôle du hasard : VP, II 25 et 334.

Chamaremos hierarquia esta diferença de forças qualificadas, conforme a sua quantidade: forças ativas e reativas.¹⁷⁰

É o que pretendemos relacionar finalmente como fundo geral e móvel, essa relação de forças afectivas que entram em ressonância numa atividade como a produção do ficcional. Do sentido da experiência literária como campo de atuação possível para essa economia estética operada na produção do universo da ficção e elaborado com voz narrativa produtora de uma teatralidade nessa espécie de forclusão do processo literário. Uma poética do neutro nesse sentido terá um papel potencialmente crítico no sentido de fazer ressoar mais uma vez essa série de correlações possíveis entre uma indiscernível e irreduzível economia transcendental subjetiva de um *corpo* escrevente e uma economia estética imanente do *corpus* ou o do *corpo ficcional* dado na materialidade da obra. Planos da consciência e da inconsciência da obra operados nesse sentido, a partir de um corte necessário ou da constituição arbitrária de uma relação entre essas forças estéticas dadas em *A paixão segundo G.H e Thomas L'obscur*.

Como vimos, junto aos temas do eterno retorno em Nietzsche, lidos com Deleuze em *Diferença e repetição*, uma *seleção* ocorre a partir de uma situação avaliativa das resultantes desse jogo complexo das forças observado aqui no sentido amplo da estética como dimensão material dessas resultantes energéticas em termos afectivos, perceptivos e conceptivos que podemos fazer ressoar na leitura de uma obra ficcional e ensaística de Blanchot e Clarice Lispector. Essa “seleção” em um regime de forças afectivas e ou estéticas, para nós terá a forma da possibilidade de fazer ressoar como *épreuve crítica* uma leitura expressiva sobre um certo critério teatral e gestual a partir da noção de voz narrativa e de cena ficcional no interior-exterior dessas obras, desses relatos ou desses textos, como quisermos, pois se trata justamente de pensar essas ficções como campos de força ou como planos de experiência ou de experimentação.

Para nós, existe toda uma relação complexa nos modos de compreensão do sistema complexo das forças e uma Estética ou poética do Neutro em Blanchot. Se a escritura fragmentária em Nietzsche é posta em relação com o problema da obra em Blanchot, é porque a partir do problema filosófico sobre o fragmento remete à relação das forças no

¹⁷⁰ Op. Cit. DELEUZE, Gilles, *Nietzsche et la Philosophie*. Paris, PUF, 1962, 1999, p. 45. (Tradução nossa)

sentido do jogo de atrações e repulsões presente numa filosofia preocupada com sistemas complexos como à que se dedica Deleuze. Uma poética do Neutro tem em seu processo epistêmico - se podemos assim nos referir a essa complexa filiação teórica - uma relação interna de sentido que pôde ser associada ao jogo de forças, mas que poderia ser entendido como poética das forças ou economia das forças em um dado sistema.

O Neutro seria, portanto, um conceito “curinga” “Joker”, conceito ou personagem conceitual “jogador” em um sentido muito específico, pois pode fazer ressoar uma série de situações filosóficas complexas, com uma amplitude de usos ou de modos expressivos, mas basicamente, e em maior intensidade no caso de Blanchot, quanto a uma referência à matéria da linguagem ficcional e literária e das relações muitas vezes transgressivas ou no limite, dessa experiência ficcional ou literária com a filosofia. A essa experiência limite a chamamos de *épreuve* ou *prova-ção* crítica.

A noção de Neutro operaria como articulação ou “chave” teórica, organizando uma ontologia singular do processo eminentemente performático do estilo blanchotiano¹⁷¹, estilo este paradoxológico e neutralizante em sua própria retórica, de um sentido proposicional conclusivo, relação à qual Blanchot não poderia aceder, visto que seu programa estético-crítico, se podemos assim nos dizer, procura, como afirmamos, provocar uma espécie de sideração suspensiva sobre o sentido, desde a criação de imagens literárias alusivamente descritivas dos limites e limiares de uma “experiência do impossível”¹⁷² até a própria

¹⁷¹ Para dar apenas um exemplo, nos remeteríamos ao sentido intraduzível e paradoxal de um título como *Le pas au dela*, traduzido em inglês por *The step not beyond*. Trad. Lycette Nelson. Suny Series, Intersections: Philosophy and Critical Theory) State University of New York Press.

¹⁷² *L'impossible* e *L'expérience intérieure* são dois *textos*, e nessa acepção queremos aceder a potência própria e fragmentária dessas produções - de Georges Bataille - que apresentam de forma aguda o programa estético-crítico desse escritor, pensador e crítico que segundo Christophe Bident pode ser considerado como um verdadeiro amigo de Maurice Blanchot. Amigo, palavra que devemos ter a sutileza para a compreendermos no sentido que doa a reflexão blanchotiana, pode ser pensada como o espaço onde um (re)encontro pode ter lugar numa repetição, forjando aí, nesse espaço, seja pelo diálogo ou pela escritura, o campo de forças onde uma série de preocupações ontológicas pode ser tensionada na medida de uma responsabilidade infinita e de uma discreção absolutas dadas pelo evento desse reencontro desejado. Responsabilidade infinita pela singularidade e mortalidade do outro, que doa ou remete à exata medida da impossibilidade do alcance fenomenológico sobre o evento desse encontro, sempre anterior à finitude inescapável e porvir que sobrevirá, como distância infinita, à morte. A admiração e o respeito pela atividade intelectual e artística de cada um e em relação a cada um, se desenvolve no sentido de uma mútua troca de experiências de pensamento que tematizam uma e outra a singularidade e os efeitos estéticos e ontológicos de uma experiência que transborda todos os limites de uma razão lógica, justamente por sua potência questionadora, mas, de algum modo, acolhedora ou potencializadora de uma necessidade tanto mais estética e literária quanto o é o limite dialético ou sintético de um pensamento puramente filosófico. Mas essa amizade se abre numa relação também limite e daí sua potência extrapolada pelo pensamento e pela escritura, amizade segundo a qual: “Tous deux savent le mot d’Aristote: “Amis, il n’y

performance retórica e semântica que daí se desdobra. O diálogo, para Blanchot, é remetido, pela escritura, ao infinito de sua sobredeterminação neutra, a partir da potência criadora e sobreafirmativa (afirmação da afirmação lançada à exterioridade do próprio devir do pensamento na imagem de uma negatividade absoluta faticizada como experiência-limite da morte) que libera a experiência da literatura em tanto experimentação de uma multiplicidade invaginada por sua própria impotência conclusiva ou totalizante. Como se o programa dialético fosse implodido por sua incapacidade de aproximação ao fato puro do pensamento como fatalidade e finitude, e dessa direção trágica não poder escapar senão pela comicidade irrisória que daí decorre. Desse processo retorna um sentido sempre em reprocessamento de suspensão reativa, elaborando uma poética ou uma estética do neutro como performance ficional e ensaística que tentamos fazer ressoar numa outra filiação explorando-a como o sentido de uma experiência crítica de *épreuve* de escritura.

a point d'amis", savent qu'il n'y a point d'amis, parce que la mort, l'impossible l'empêche. Mais ils savent aussi que toute amitié possible, au bout du possible, transcende l'amitié, comme toute littérature possible, est au-delà, forcée et contrainte de la littérature. "Amitié: amitié pour l'inconnu sans amis", dira Blanchot. Amitié immédiate pour la part d'inconnu en l'autre pur l'autre en sa part d'inconnu, invisible à tous, visible par aucun autre ami, mais vue par ce nouvel ami, cet ami au-delà de l'ami. Cette amitié pour son mourir, pour son écrire donne la capacité de s'y substituer, de s'y déléguer; elle est salut, relais, accompagnement de la pensée. Cette amitié écartée engendre aussi une affirmation politique. À ceux qui pensent la mort comme événement fondateur de la communauté, la mort de chacun, en chacun crée la communauté de ceux qui n'ont pas de communauté, une communauté au-delà de toute communauté." BIDENT, Christophe. *Le Partenaire invisible*. Champ Vallon, Seyssel, 1998, p. 175.

Sobre o eterno retorno como conceito articulador de uma noção ampla de corpo e corpus ficcionais.

Comme le monde de l'art est lié à l'absence, le temps de l'art a rapport à l'éternelle répétition. M. Blanchot, *L'Amitié*.¹⁷³

Seguindo a descrição crítica que faz Deleuze do pensamento nietzscheano, chegamos ao ponto onde o filósofo marca a relação fundamental da ciência em relação ao pensamento do eterno retorno. A ciência teria uma relação de forças com o pensamento do eterno retorno de tipo reativo. Como ressentimento, a ciência perceberia o eterno retorno seja pela perspectiva mecanicista, que afirmaria esse conceito, seja de uma perspectiva termodinâmica que o negaria.

L'affirmation mecaniciste de l'éternel retour et sa negation thermodynamique ont quelque chose de commun : Il s'agit de la conservation de l'énergie, toujours interprétée de telle manière que les quantités d'énergie n'ont pas seulement une somme constante, mais annulent leur différences. (...) L'idée mécaniste affirme l'éternel retour, mais en supposant que les différences de quantité se compensent ou s'annulent entre l'état initial et l'état final d'un système réversible. (...) L'idée thermodynamique nie l'éternel retour, mais parce qu'elle découvre que les différences de quantité s'annulent seulement dans l'état final du système, en fonction des propriétés de la chaleur. (...) Les deux conceptions commencent dans une même hypothèse, celle d'un état final ou terminal, état terminal du devenir. Être ou néant, être ou non-être également indifférenciés.¹⁷⁴

Tanto as perspectivas mecanicistas quanto a termodinâmica equacionariam o problema do eterno retorno passando ao largo de sua força desconcertante, a saber, que esse conceito elabora ininterruptamente um retorno diferencial do mesmo. A ciência, numa preocupação funcional de tornar o movimento da matéria compreensível ao nível inteligível e repetitivo da função, compreenderia o devir múltiplo indiferenciado numa certa linha de finalidade onde as variáveis de força se indiferenciam ou tenderiam a uma identificação forçada por essa mesma lógica. Como se o devir pudesse chegar a termo. É um problema de perspectiva. Uma problemática de qualquer modo epistemológica e, talvez, de como perceber ou colocar o problema em termos estratégicos ou, diríamos, heurísticos.

L'éternel retour, selon Nietzsche, n'est pas du tout une pensée sur l'identique, mais une pensée synthétique, pensée absolument différente. (...) Ce principe est celui de la reproduction du divers en tant que tel, celui de la répétition de la différence : Nous ne

¹⁷³ BLANCHOT, Maurice. *L'Amitié*. Paris, Gallimard, 1971, p. 44.

¹⁷⁴ Cf. DELEUZE, Gilles. *Nietzsche et la Philosophie*. Paris, PUF, 1962, p. 52.

comprenons pas l'éternel retour tant que nous ne l'opposons pas d'une certaine manière à l'identité. L'éternel retour n'est pas la permanence du même, l'état de l'équilibre ni la demeure de l'identique. Dans l'éternel retour c'est ne pas le même ou l'un que revient, mais le retour est lui-même l'un que se dit seulement du divers et de ce qui diffère.¹⁷⁵

Ou seja, diríamos que o eterno retorno é o próprio retornar como um-múltiplo que se “espirala” num movimento de repetição diferencial sobre si mesmo atraindo e expulsando através desse vórtice impensável em-si, mas imaginável para-fora-de-si, tudo o que se relaciona com seu jogo de forças infinito, múltiplo e interminável.

Definição aparentemente metafísica, talvez melhor fosse pensar em como a ciência ou a arte ou o pensamento, afinal, produz matérias e materiais que se relacionam de certa forma com o espaço e o tempo (matérias ou materiais de sentido que se espacializam como a própria linguagem) mas não sem eclipsar, pela própria noção identitária de suas resoluções pragmáticas, aquela parcela ou *resto* ínfimo que sempre continuaria reagindo imperceptivelmente ao acaso enquanto parcela paradoxal de um devir-múltiplo-geral, digamos assim, até o momento do *accidente* ou da saturação de seu embate entrópico, quando eclodiria o acontecimento do conceito e da liberdade de uma descrição do conceito em seu jogo próprio e maquinal na composição que o anima no plano de imanência.

Ligado a isso, havíamos pensado por um momento na noção de *desastre* blanchotiana. Desastre, no nosso caso, como o próprio do sentido se tornar sentido impossível no acontecimento de uma finalidade última e impensável da morte, evento que a ciência, nesse caso, não pode ou não tem nenhum ganho pragmático ou estratégico em investigar esse lapso do *continuun* que é o próprio do acaso, força desastrosa reiteradamente renovada. Essa eclosão do impensado ou, em outras palavras, desse devir-acaso no seio do desastre é o “resto” inapreensível, ou o evento próprio da *hecceité* deleuzeana, que a termodinâmica equaliza solidificando o próprio devir no quadro estático de uma formulação apodítica.

Mas esse desastre, no sentido estético que buscamos, apesar ou justamente por isso, ou seja, de sua conotação catastrófica, carrega em sua densidade mais própria ou em seu *des-velamento* (leia-se o rastro de uma presença-ausência, e esse é o *quid* mesmo de sua força ôntico-ontológica no sentido heideggeriano) mais próprio, a própria dimensão de um eterno retorno soberano, o qual investigamos, a *presença* (leia essa presença como esse *ser-*

¹⁷⁵ Idem., pp. 52-3.

*o-aí*¹⁷⁶ como interface entre o contínuo e o descontínuo pensados como um quid ontológico do espaço-tempo) na manifestação artística. Arte, nesse caso, e como o diz Blanchot em *l'Amitié*¹⁷⁷, pensada para além da estética clássica que havia se furtado à insegurança soberana e jubilosa do desastre pensado enquanto potência mais própria da arte.

Blanchot escreve:

L'esthétique classique n'a pas tant cherché à idéaliser les formes ou à les rendre pures, qu'à idéaliser l'instant, à en faire un présent absolument pur, capable de se répéter sans s'affaiblir. De l'obscur malediction du ressassement éternel – ce temps-espace qui nous saisit quand le monde s'éloigne – elle a fait la gloire et le bonheur d'une répétition que rien ne semble empêcher d'être toujours nouvelle. Visées remarquables. Et tantôt elle tient à une stylisation qui tient la vie à distance sans la compromettre, tantôt par le désir de se confondre avec l'instant vivant, de le saisir et de le rendre insaisissable. Mais elle ne peut, quoi qu'il en soit, se passer de la représentation de l'apparence. Pourquoi ? Pour bien des raisons (la plus évidente est qu'elle aspire au monde : l'art comme ayant partie avec le néant et avec l'absence est une malediction qui doit se compenser par une grande activité humaniste) et pour celle ici qui n'est pas moins pressante : c'est que l'image quand elle devient *representative*, donne l'idée la plus vive d'une *presence* qui semble pouvoir se répéter, soustraite à la douleur du devenir. Cette répétition est affirmée déjà dans le doublement de la ressemblance ; le semblable qui est alors sous la garde du tableau, renvoi éternellement au semblable.¹⁷⁸

Pensamos, então, a partir daí na noção blanchotiana de desastre e no que esta se relaciona com o artístico. E pensamos a discussão do eterno retorno como dimensão

¹⁷⁶ Ser-o-aí marca uma releitura da tradução do *Dasein* de *Ser e Tempo* que aparece dentro das referências de Jean Beufret e tanto em G. Agambem em seu *A linguagem e a Morte* quanto em toda a ontologia da imagem que faz J. L. Nancy. *Ser-o-aí* remete a essa iteração de uma singularização repetitiva nos termos do engate de forças que está em jogo no continuum espaço-temporal; essa singularização do “o” repete a marca de uma transvaloração dessas forças no sentido da determinação a cada instante e talvez mesmo encavalando-se todos os instantes em outras formas de organização volátil, esses instantes já pensados obrigatoriamente de modo anacrônico. Daí gostaríamos de poder pensar essa qualidade da imagem a partir de nossa estratégia que nomeamos teatralidade maquínica da literatura. Que tipo de regimes de organização, ou melhor, de arranjo, poderíamos identificar na expressividade literária que buscamos sob o título de literaturas limite? Uma resposta parece se esboçar na segunda parte deste trabalho, onde procuramos desenvolver uma espécie de cartografia teatralógica de algumas cenas das duas ficções que procuramos não “analisar” e sim com elas experimentar.

¹⁷⁷ BLANCHOT, Maurice. *L'Amitié*. Paris, Gallimard, 1971.

¹⁷⁸ Op. Cit., p. 46. “A estética clássica não procurou tanto idealizar as formas ou as tornar puras como idealizar o instante, construir um presente absolutamente puro, capaz de se repetir sem se enfraquecer. Da obscura maldição da reiteração eterna – este tempo-espaço que nos toma enquanto o mundo se distancia – ela fez a glória e a felicidade de uma repetição que nada parece impedir de parecer sempre nova. Ambições marcáveis. E tanto ela alcança isso a partir de estilizações que tomam a vida a distância sem a comprometer, tanto pelo desejo de se confundir com o instante vivo, de agarrá-lo e de torná-lo inapreensível. Mas, ela não pode, seja como for, passar sem a representação da aparência. Porque? Por muitas razões (a mais evidente é que ela aspira ao mundo: a arte, como tendo parte ligada ao nada e à ausência, é uma maldição que deve ser compensada por uma grande atividade humanista) e por esta razão, que não é menos imperiosa, é que a imagem quando ela se torna *representativa*, dá a idéia mais viva de uma *presença* que parece poder se repetir, subtraída a dor do devir. Esta repetição é afirmada já no duplicamento da semelhança; o semelhante que está então sob a guarda do quadro, reenvia eternamente ao semelhante”. (Tradução nossa)

ontológica da própria vida, como essa dimensão iterável e irreduzível, pois desligada de uma relação apodictica a um conceito de finalidade, este ainda hoje pensado como resultante abstrato de um processo causal unidirecional. O desastre operaria numa espécie de entropia heteróclita da imagem, ali onde toda representação vela pela paz falseada em seu apego ao mundo das semelhanças. O semelhante remete a sua referência e nesse processo apazigua a corrosão desenfreada e irreduzível do dever sobre o próprio *continuun*, desde sempre esburacado pelas suas metamorfoses reiteráveis, rearranjado no fogo eterno do descontínuo que paradoxalmente des-vela uma outra forma de continuidade vibrante, incomensurável e que se repete se sobredeterminando como potência aporética do dever.

Ali onde há aceleração ou desaceleração relativa de um movimento, há um descompasso cadenciado pelo acaso que não deixa nunca de jogar e de se maquinar e que reivindicará, em seu próprio momento, sua parcela incalculável de atuação ininterrupta com o sistema.

Desse ponto de vista, o que poderíamos especular a respeito e a partir da discussão da doutrina do eterno retorno em relação à literatura de Clarice e de Blanchot ?

A princípio tínhamos em mente pensar numa economia crítica do estilo a partir do conceito ou da noção de *épreuve* (prova-ção). Essa *épreuve* poderia operacionalizar uma leitura das obras que pudesse perceber o movimento entre o texto enquanto materialidade formal e expressiva (signo) e seu sentido enquanto jogo de forças interno e externo à escritura do texto. Enfim, enquanto possibilidade do ficcional como construção de mundo que desdobraria o próprio do corpo como desejo de escritura em uma espécie de inorganicidade do corpo ficcional já então transfigurado ou transsubstancializado em corpus ficcional. Nele, operariam agenciamentos coletivos de enunciação que atravessariam ao mesmo tempo esse outro corpo que se procura provar enquanto experiência crítica.

Em outros termos, essa construção ficcional dada pela escritura literária, preocupada com a descrição de estados ou de *experiências-limite*, não é, de modo absoluto, senão o corpo da própria escritura, ou seja, jogo de forças duplamente ficcionalizado e que, desde a escritura do texto, movimentava uma tensão única, materializando, através do suplemento textual, a intenção da obra em direção à sua ambigüidade constitutiva. Vale dizer, de matéria abstrata subjetiva e paradoxalmente vinculada pela imanência e materialidades próprias à

inscrição histórica e literária que provocam as obras em um determinado corpus institucional. Escritura literária terá, aqui, a noção de um processo de experiência que prova ou coloca em prova-ção a impossibilidade mesma de uma representação ou relação concreta com uma realidade objetiva em relação à ficção, que não seja, desde sempre, e em relação à literatura, exterior ao jogo de forças neutras que se estabelecem na máquina potencialmente ativa de cada obra. Trata-se do jogo dos agenciamentos possíveis entre os enunciados que tanto anunciam como se re-anunciam incessantemente em um processo de escritura que pode ou não constituir planos de composição entre as obras.

Mas há algo de dramático nesse processo, pois justamente ao enunciar uma conjunção única de um processo infinito de relações de forças, a obra reorganiza num acontecimento essa ambigüidade constitutiva do sujeito enquanto canal e “depósito” flutuante de subjetividades. Nesse sentido, é que se procura pensar o corpo da escritura e o corpo do escritor enquanto forma imanente possuidora de certa finalidade transcendental e paradoxal que definimos como escritura em seu sentido amplo de agenciamento abstrato de subjetividades e que tem numa experiência limite seu plano de composição interno e externo ao próprio movimento iterável da instituição literária.

Nesse sentido, se intenta, a partir do *índice* do corpo-fragmento ou do corpo enquanto “espaço-tempo” agenciador de potências (ou impotências) canal de angústia e de êxtase, mesmo que não se possa nessa tensão instituir nenhuma hierarquia ou ainda desse corpo pensado em sua relação de atração e repulsão de outros corpos. Com o termo *índice* gostaríamos de marcar uma referência semiótica imanente utilizada por Deleuze e instituída originalmente, em outra acepção teórica, por Charles Peirce. Ou seja, o que marca fisicamente o registro nessa escritura, nos termos de sua produção, ou de sua elaboração composicional e que poderia muito bem ser transposta para o movimento maquínico ou alegórico do que chamamos sua teatralidade posta em movimento pela voz narrativa. Daí, gostaríamos também de pensar essa marca de imanência no movimento ou na gestualidade desses corpos de escritura e ou corpos-máscara que são peças ou móveis no interior de economias ficcionais como as de Clarice e Blanchot.

Talvez, nesse sentido, gostaríamos de fazer ressoar a vinculação de uma leitura subliminar à semiótica dos textos ficcionais trabalhados, onde uma teatralidade maquínica

informa essa potência própria da literatura de especular suas potencializações libidinais na forma de uma gestualidade que se torna tanto mais rarefeita quanto a distância entre um caráter ficcionalizador do Eu e a construção de uma matéria narrada que institui em seu mesmo movimento o que chamamos de voz narrativa. Que agencia e doa, por sua vez, em outro movimento, agora extático, uma potência do neutro como operatória e postura estéticas que se transfiguram na atividade literária.

O escritor não é aquele que de um modo ou de outro tende mesmo que factualmente para fora-de-si, vivendo ou experimentando a tensão própria de uma extemporaneidade, de ser, ao mesmo tempo, que vinculado a uma economia geral de sua obra, também distanciado desse movimento ao ser tematizado no que tange a sua potência política e artística, como uma entidade subjetiva e portanto destituída de uma proximidade verdadeiramente política com relação à sociedade ou à comunidade dita de lei ou de direito democrática?

Os verdadeiros índices de uma teatralidade maquínica da literatura não deveriam ser procurados em um segundo momento (é o que passamos a desconfiar) nos espaços diferenciais à própria literatura, sejam estes na descrição do comentário interno e transcricional de outras obras, sejam na re-materialização dessas obras em outros suportes ou meios artísticos, exatamente ali, onde a marca de um corpo de escritura, seu estilo ou sua economia crítica, com suas gagueiras e suas cesuras, seus traços e faltas essenciais, se aproximariam justamente desse “fantasma excedente” e que têm, na proximidade monstruosa do autor, diríamos, no seu caráter assombroso, sua potência em suspensão, seu relacionamento singular em uma estranha e neutra comunidade de anônimos leitores?

Não se trata apenas de reaproximar o autor de uma voz narrativa dinâmica e acentrada, mas de pôr em tensão o evento da emergência dessa origem paradoxalmente fantasmática e absolutamente imanente em seu processo de comunicação abismal e incessantemente referido a uma ausência plena de indícios e de gestos que assombra constantemente o ilimitado de um processo semiótico de escritura e leitura literárias. Elas, sabemos, duplicam finalmente o “real”, fazendo-o em toda a sua potência e por sua dinâmica iterável, tornar-se cada vez mais distante da “realidade”. Ou seja, essa duplicação investe o real de sua necessidade ontológica e simbólica, devolvendo à realidade toda sua

potência contestatória, reverberando o tempo em suas redes anacrônicas e repotencializando o mundo como extemporaneidade e atopia generalizadas.

O conceito de Eterno Retorno é um complexo conceitual que deverá, como que pairando num horizonte móvel entre um pensamento filosófico e um pensamento literário ou dramático-ficcional, agenciar um feixe sutil de preocupações críticas ainda não solucionadas na prática. Pois trataria-se de pensar esse retorno reiterável como vinculado ao retorno inseparável do “ritmo” numa cadeia significativa. De que maneira poderíamos abordar as relações complexas que a atividade da escrita elabora em sua reiterabilidade? Que problemas poderiam ser pensados a partir dessa relação iterável da linguagem com a constituição ou desfiguração que a linguagem ficcional deseja elaborar em sua atividade? Não existe numa escritura ficcional um caráter avaliativo ético reiterável no exercício do desejo da escritura? Não é esse caráter avaliativo ou interpretativo que lê Deleuze no eterno retorno como operatória dramática da filosofia nietzscheana. A repetição teatral não elabora finalmente e paradoxalmente o corpo do ator como avaliação constante do que não pode ser repetido na própria repetição. Finalmente, pensamos nesse horizonte móvel de sentidos do eterno retorno no problema de uma inutilidade essencial e produtiva da literatura. Do ficcional como a própria instância da imagem e de sua potência reiterável abstrata. Aproximamos-nos finalmente das perspectivas também de origem nietzscheana de Bataille sobre a noção de despesa e de economia sacrificial operada pela imagem literária ou pela imagem estética em geral.

Com Jean-Luc Nancy, aproximamos esse ritmo de repetição diferencial à compreensão ou à interpretação de um corpo significativo, corpus da filosofia ou da literatura.

Nous ne nous représentons que des corps d’hystérie integrale, tétanisés par la representation d’un *autre* corps – d’un corps-de-sens -, et pour le reste, en tant que « corps » ci-gisants, simplement *perdus*. La convulsion de la signification arrache tout le corps au corps – et laisse le cadavre à la caverne.

Tantôt ce « corps » est lui-même le « dedans » où la representation se forme ou se projette (sensation, perception, image, mémoire, idée, conscience) – et dans ce cas, le « dedans » apparaît (et s’apparaît) comme étranger au corps et comme « esprit ». Tantôt, le corps est le « dehors » signifiant (« point zéro » de l’orientation de la visée, origine et récepteur des rapports, inconscient) , et dans ce cas, le « dehors » apparaît comme une interiorité épaissée, une caverne comblée, bourrée d’intentionnalité. Ainsi le corps signifiant ne cesse pas d’échanger dedans et dehors, d’abolir l’étendue dans un unique organon du signe : cela *où* se forme et *d’où* prend forme le sens. (...)

toujours le corps est structuré comme un *renvoi au sens*. L'incarnation est structuré comme une décorporation.¹⁷⁹

Vale dizer, se trata de pensar o corpo como o próprio espaço (seja espaço-tempo abstrato da narrativa, seja espaço-tempo da narratividade, ou seja, o próprio corpus do ficcional em geral) onde há jogo de forças. Ou seja, o corpo reverbera de forma “dobrada” ou “invaginada” numa relação indissociada entre um “em-si” no sentido do desejo de singularidade e um *para-fora-de-si* no sentido da relação possível do corpo e da subjetivação desse corpo com outrem, seja este um absolutamente outro dado na linguagem, seja um outro como outro de si mesmo - aí onde perceberíamos a reflexividade de uma voz narrativa em primeira pessoa ou em terceira pessoa, ou ainda como discurso indireto livre.

Ainda sobre o corpo significativa e sua extensão ou “espacialização” na filosofia ou literatura, Nancy continua:

Le corps signifiant – tout le corpus des corps philosophiques, théologiques, psychanalytiques, et sémiologiques – n'*incarne* qu'une chose : l'absolue contradiction de ne pas pouvoir être *corps* sans l'être *d'un esprit*, qui le désincorpore.

La littérature ne le fait pas moins voir. On pourrait être tenté de dire que si, dans la philosophie, il n'y a jamais eu des corps (autre que *de l'esprit*), dans la littérature en revanche) il n'y aurait que des corps (c'est qu'on affirmerait aussi de l'art en général). Cependant, la littérature – et du moins, cette interprétation de la littérature (et de l'art) qui l'a déjà comprise comme une incarnation de la philosophie... - nous présente de trois choses l'une : Ou bien la fiction , le jeu des représentations, qui *touche*, assurément (crainte et pitié, rire et mimique), mais d'un toucher lui-même réputé fictive, protégé, distancié et pour tout dire « spirituel » (la vraie question du toucher, et en général de la sensibilité littéraire et artistique, la vraie question d'une esthétique rste entièrement à poser, ou peau s'en faut, tant que les corps sont d'abord signifiants) ; ou bien, d'inépuisables réserves des corps eux-mêmes saturés de signification, eux-mêmes engendrés pour signifier , et uniquement pour cela (...) y a-t-il en littérature des corps qui ne fassent pas signes ? (...) Ou bien encore, c'est la production même (la création ?) de la littérature qui s'offre en personne et en corps (memoires, fragments, autobiographie, théorie), abandonnée et bandée, hyper-signifiante comme le « *corps qui bat* (qui jouit) » de l'écrivain écrit de la main de l'écrivain même (ici, Roland Barthes), signifiant éperdument jusqu'au bord de la non-signifiante, mais signifiant, encore.¹⁸⁰

É nessa porosidade de uma hipotética dimensão de um “em-si” ao *para-fora-de-si* que se equacionaria a tensão própria do corpo em sua *extensão*, ou seja, em sua irreduzível espacialização do/no tempo ou em sua relação de desdobramento significativa a partir da escritura enquanto possibilidade própria da linguagem.

¹⁷⁹ NANCY, Jean-Luc. *Corpus*. Paris, Metalié, 2000, p. 63.

¹⁸⁰ Op. Cit., pp. 62-3.

Sobre essa passagem paradoxal ou esse retorno para fora de si do corpo significante, apelamos a Nancy ainda:

S'il y a autre chose, um autre corps de la littérature que ce corps signifié/signifiant, il ne fera ni signe, ni sens, et em cela il ne será pás même écrit. Il sera écriture, si l' « écriture » indique *cela qui s'écarte de la signification*, et qui, pour cela s'excrit. L'excription se produit dans le jeu d'un espacement in-signifiant : celui qui détache les mots de leur sens, toujours à nouveau, et qui les abandonn à leur étendue. Un mot, dès qu'il n'est pas absorbé sans *reste* dans un sens, reste essentiellement étendue entre les autres mots, tendu à les toucher, sans les rejoindre pourtant : et cela est le langage en tant que *corps*.¹⁸¹

Corpo de escrita e Corpus da escritura se reenviam e retornam finalmente à assunção última de que *o corpo significante é político*. Corpo político, ou escritura política do corpo, do corpus. Comunidade de língua, comunidade de corpos falantes e escreventes retornando sobre si mesmos à possibilidade avaliativa dessa mesma circularidade ou espiralidade significante, teatralizada no retorno abstrato da produção ficcional de tantos outros corpos.

Por outra via, mas ainda nesse mesmo sentido, procuramos também pensar numa certa utilização de figuras de estilo enquanto catalizadoras desses processos de espacialização do tempo que o corpo catalisa em sua existência enunciativa. Nos dois romances, a tematização do corpo e as formas de sua expressividade serão percebidas como a própria maquinização da espacialização do tempo ou da operacionalização do plano de imanência dado a partir da narrativa.

É toda uma passagem que se executa nessa espacialização do tempo empreendida pelo corpo em sua desintegração construtiva. Pois o corpo se desdobra nele mesmo para fora de si. É toda uma entropia que se executa ininterruptamente, também na forma da escritura que desdobra para fora do corpo no corpus de uma escritura, essa continuidade própria de um movimento cadenciado pelo acaso, enfim, dessa continuidade latente e marcada por interrupções a que chamamos de espacialização do tempo na extensão do corpo. Aí onde o corpo co-participa no devir enquanto compósito de um plano de possibilidades dos corpos em geral e de seus desdobramentos de forças. Corpo de escritura então que se elabora a partir do movimento próprio de um ato de enunciação de si para fora de si.

Mas este “em-si” não existe de forma absoluta e se nos utilizamos desse conceito é apenas para marcar um trânsito ou uma impossibilidade de pensarmos uma porosidade pura

¹⁸¹ Idem, p. 63.

do indivíduo em seu meio ou do próprio meio enquanto única possibilidade do indivíduo. Indivíduo não é aqui mais que possibilidade de pensar a emergência da narrativa, quando esta, já ao se elaborar, retorna na própria possibilidade de sua construção a impossibilidade de uma marca de origem pura. Corpo “individual”, mas atravessado por tantas forças quais forem as possibilidades de agenciamento enunciativo que este corpo detêm, retêm e contêm. Caberia identificar a partir da escritura ou do texto as linhas de força que indicam as forma ou as expressividades desse corpo em seus fluxos.

Ou seja, para pensar o corpo pensaremos nesses fluxos como certas imagens que, ao se repetirem, diagramam blocos de pensamento que de algum modo indicariam certos trânsitos ou desacelerações, flutuações ou cristalizações temporárias de imagens de pensamento, ali onde uma matéria informe de sentido trabalha sua própria cadência de relações entre a singularidade do desejo da escritura e seu movimento de descontinuidade no próprio processo de sua enunciação. Poderíamos afirmar com Deleuze que só há enunciação coletiva, corpus de agenciamentos coletivos de enunciação? Sim, se pensarmos que no momento da escritura esse corpo que enuncia já enuncia a partir de um meio ou de um campo de forças sempre plural. Mas há aí, de algum modo, a existência de uma tensão que marcará o estilo de uma escritura. Tensão que opera no momento mesmo em que se eventualiza a narrativa. Aí, nesse espaço de turbulência performativa da escritura, há passagem entre a singularidade impossível de uma materialidade do corpo subjetivo dado na escritura e sua própria origem pluralizada na imanência da linguagem enquanto escritura de um corpus ficcional.

Um problema seria fazer operar uma crítica que acabasse “estrangulando” o acontecimento da escritura ficcional como atrelado a uma cadeia significante exterior ao próprio acontecimento. Cadeia significante e lógica da crítica que deve ser constantemente permeada por uma inferência crítica sobre si própria, no sentido de explodir ou implodir o próprio significante, constelando os sentidos possíveis do texto, como é possível ler na bela experiência crítica barthesiana de S/Z.

Deleuze fala a literatura ser como que uma língua dentro da língua. Movimento que arrancaria a linguagem de seus próprios eixos. “Gagueira”¹⁸² da língua após ter sido injetada por outra língua mais antiga, elaborando num sobressalto numa terceira língua do futuro, uma língua do porvir¹⁸³. Falava de fazer uma linguagem falar uma espécie de dialeto particular, corpo dentro do corpo reverberando diferentemente uma qualidade dentro de outras qualidades. Infinitização da linguagem a partir de seu próprio campo de imanência e desdobramento empírico da crítica a partir de seu próprio campo de experimentação. Caberia por em prática uma analítica institucional que desse conta dos modos de apreensão de literaturas como constituidoras ou não de estereótipos normatizados e ou institucionalizadores do que Deleuze e Guattari chamam literaturas de caráter “minorativo” sobre o que falamos rapidamente antes.

De volta à questão das forças, tentaremos fazer operar uma leitura interpretativa de como certas imagens do corpo e/ou dos corpos dos personagens operariam no sentido da resolução ou da não resolução de uma problemática da narrativa como *modos operandi* privilegiado sobre a existência como situação plural de forças avaliativas. Essa leitura ainda terá que avaliar de forma sutilizada como certas estratégias ou formas expressivas jogam e se desenvolvem em cada uma das narrativas, suas possíveis aproximações ou cruzamentos e seus distanciamentos e diferenças de estilo no que concerne à temática geral de uma preocupação em se fazer nessas ficções movimentar o que chamamos de experiência limite e, por outra via, teatralidade maquínica da literatura.

Uma *economia crítica do estilo* poderia acabar sendo percebida ou descrita aqui como uma renomeação aplicada à teoria literária, do *método de dramatização* que Deleuze descreve brilhantemente no capítulo “La Critique” que segue ao capítulo “Active et Reactive” que acabamos de ler de *Nietzsche et la Philosophie*.

Trata-se de pensar uma crítica comparada a partir de uma performance terceira e híbrida de suas vozes narrativas e de seus personagens nos dois romances. Uma linha de

¹⁸² Deleuze usa várias vezes o termo *bégaïement* em *Diálogos com Claire Parnet*, por exemplo. Essa “gagueira” tem a ver com uma minoração da língua, um gesto de interrupção numa certa normatividade da lei, observada como criatividade e gesto extremo de transgressividade no interior do próprio sistema da língua. Uma língua dentro da língua, relacionando uma série de forças e tensionamentos como filiações e traições dadas enquanto gestualidade própria a um estilo. Barthes falaria de *idioleto*.

¹⁸³ Cf. DELEUZE, Gilles. *Crítica e clínica*. Trad. Peter Paul Pelbart. São Paulo, Ed. 34, 1997. p. 113.

relação entre os textos é justamente a forma como pode ser lida, nas duas criações literárias, uma relação de temas filosóficos como compartilhados, seja numa possibilidade de leitura existencial como fronteira a uma dimensão reflexiva teológica/ontológica, ou, seja ainda como crítica performativa dessas próprias literaturas ao sentido do filosófico como instância de reflexão autônoma e auto-suficiente. Ou seja, poderíamos inferir que um pensamento estético em sentido amplo ou um pensamento sobre a vida, objetiva e/ou subjetiva pode ser agenciado de forma autêntica e singular a partir de estratégias performáticas possibilitadas por um tratamento expressivo do texto enquanto texto e escritura dramática e teatral.

Em certo sentido, valeria dizer que a partir de uma relação ou de um jogo aberto de atribuições entre o sentido do corpo e de suas relações com o espaço e o tempo nas duas narrativas, dinamizadas na forma de uma “teatralização alegórica”, procura-se fazer operar tanto a possibilidade de uma leitura do estilo em sua dinâmica de escritura ficcional, quanto uma interpretação avaliativa do sentido e das diferenças entre os tipos e modos de elaboração da dinâmica performativa das vozes narrativas nas duas ficções.

Essa teatralização alegórica ou maquínica está baseada na leitura que fazemos do método de dramatização nietzscheano-deleuzeano, que se elabora a partir de uma perspectivização retórica da pergunta fundamental filosófica sobre o sentido do ser e de sua essência. Dessa forma, o objeto de uma estética é tratado aí como *devoir-tipo* dos personagens, no sentido de se perceber de que forma pode-se operar uma crítica que se desloque de uma transcendentalização do sentido estético para uma operatória imanente do jogo de forças que se estabelece em determinado campo de experiência literária, seja, por exemplo, a da narrativa ficcional ou especificamente o *Récit* (relato ficcional que extrapolaria uma noção de gênero narrativo romanesco) enquanto experiência de escritura que opera todo um nexo de forças entre o corpo e o corpus de uma experiência literária, crítica e/ou crítica-literária.

Talvez, uma das problemáticas mais agudas que surgem desse campo de reflexão seja a de uma potência ou impotência auto-bio-gráfica do *Récit* clariciano ou blanchotiano. Do alcance perspectivo e analítico advindo da exploração genética dessa escritura. De certo modo, procuramos deixar essa questão aguda e específica do bio-gráfico como extensão ou disseminação possível do próprio caráter experiencial da *épreuve*. A partir desse embate se

coloca a questão constitutiva dos limites ou dos limiares entre experiência ou *épreuve* literária e experiência ou *épreuve* crítica.

Da possibilidade de se descrever uma teatralidade narrativa, no sentido de uma cartografia das afecções nas ficções de Clarice Lispector e Maurice Blanchot.

Si fazemos teatro, não é para encenar peças, mas para alcançar tudo o que há de obscuro no espírito, de soterrado e de irrevelado se manifestar numa espécie de projeção material. (Artaud, 1926)¹⁸⁴

Para descrevermos uma perspectiva da investigação deleuziana sobre o capítulo “Activo e reativo” de *Nietzsche et la philosophie*, fizemos uma leitura do curso sobre Espinoza de Deleuze de 1978 a 1981. No próprio curso, Deleuze faz referência a como Nietzsche seria de certa forma espinozista quanto a um entendimento sobre a potência no que concerne a uma ética baseada numa interpretação sobre o efeito das forças sobre o corpo. O aumento e a diminuição da potência para Espinoza tem a ver com o modo como um corpo age e reage em relação a esse poder de afectação sobre essas mesmas forças e que para Nietzsche dá-se como o sentido conceitual da Vontade de Potência. Tanto a variação da potência num corpo quanto a vontade de potência para um e para outro filósofo se articulam na noção complexa de *Affect*.

Finalmente, essa noção de affecto¹⁸⁵ (*affect*) que traduz dinamicamente as variações de potência em um corpo ou na vontade de um corpo, não tem nada a ver com uma conquista ou uma vontade de *poder* pura e simples do indivíduo. O único poder nesse sentido tem a ver com a *potência*. Traduzindo a última frase: “aumentar sua potência é precisamente compor relações tais que a coisa e eu que compomos as relações não somos mais que duas sub-individualidades de um novo indivíduo, um novo indivíduo formidável”.

¹⁸⁴ « Si nous faisons du théâtre ce n'est pas pour jouer des pièces mais pour arriver à ce que tout ce qu'il y a d'obscur dans l'esprit, d'enfoui, d'irrévéle se manifeste en une sorte de projection matérielle.

¹⁸⁵ Não traduzimos *affect* para o português por “afeto”, mas sim por *affecto* para marcar a diferença conceitual desse conceito chave na economia das variações de força que Deleuze faz a partir das filosofias de Espinoza e Nietzsche. Não se trata do sentido de afeto como sentimento e força psíquica simplesmente, mas sim de uma noção meta-biofísica, se assim poderíamos dizer, tomando a precaução de entender o meta como possibilidade de abstração conceitual e não como caráter puramente metafísico, visto se tratar no caso de Deleuze das bases para sua filosofia de uma imanência pura.

Si je prends ces exemples c'est pour vous persuader quand même que, lorsque - et ça vaut aussi pour Nietzsche - que lorsque des auteurs parlent de la puissance, Spinoza de l'augmentation et de la diminution de puissance, Nietzsche de la Volonté de Puissance, qui elle aussi, procède... Ce que Nietzsche appelle affect, c'est exactement la même chose que ce que Spinoza appelle affect, *c'est sur ce point que Nietzsche est spinoziste*, à savoir c'est les diminutions ou les augmentations de puissance... Ils ont en fait quelque chose qui n'a rien à voir avec la conquête d'un pouvoir quelconque. Sans doute ils diront que le seul pouvoir c'est finalement la puissance, à savoir : augmenter sa puissance c'est précisément composer des rapports tels que la chose et moi, qui composons les rapports, ne sommes plus que deux sous-individualités d'un nouvel individu, un nouvel individu formidable.¹⁸⁶

Nessa direção, procuramos ler as leituras de Deleuze de Nietzsche e Espinoza no que concerne a uma economia das forças em sua dinâmica energética. Pois veremos que uma *cartografia dos gestos* elaborada a partir da intuição de uma performance teatral e alegórica nas ficções, advirá de um processo de percepção teatrológica das narrativas. Este processo será observado ou levado a cabo por uma flutuação própria à voz narrativa (retórica, semântica e teatrológica, afinal) e pela relação de forças internas e externas desses gestos que podem se constituir como elementos sógnicos de reverberação do sentido.

Essa reverberação ou essa contaminação muitas vezes suspensiva do sentido pode muito bem, por exemplo, seguindo uma terminologia barthesiana, emergir como idioletos, biografemas e filosofemas¹⁸⁷ constituídos no interior do processo narrativo a partir da passagem ou do deslizamento alegórico dessas cenas a um nível de sentido ou de significação sobrecodificado, e do qual apenas uma leitura teatrológica de seus efeitos

¹⁸⁶ DELEUZE, Gilles. *Les cours de Gilles Deleuze. Spinoza. 1981-1984*. In : www.webdeleuze.com, arquivo pdf, p. 70 A destaque em itálico é nosso.

¹⁸⁷ Não despreveremos aqui cada um desses importantes conceitos de Barthes; Remeter-nos-ei-mos apenas ao primeiro aforismo, digamos assim de *Roland Barthes par Roland Barthes*, onde há uma alegoria que se encaixa perfeitamente ao nosso intuito de operar uma certa economia crítica comparada a partir de uma abordagem estética das forças na ficção. Esses conceitos estão elencados aqui somente como ilustração das potencialidades que uma análise teatrológica do texto pode potencializar em termos do jogo de forças internos e externos à produção ficcional. Quanto a esse aforismo, seria questão inclusive de se perguntar até que ponto Barthes não estaria se referindo implicitamente a Nietzsche ou Deleuze... “Actif/Reactif: Dans ce qu’il écrit, il y a deux textes. Le texte I est réactive, mû par des indignations, des peurs, ripostes intérieures, de petites paranoïas, des défenses, des scènes. Le texte II est actif, mû par le plaisir. Mais en s’écrivant, en se corrigeant, en se pliant à la fiction du Style, le texte I y deviant lui-même actif; dès lors il perd sa peau réactive, qui ne subsiste plus que par plaques (dans des menues parenthèses)” é toda a complexidade da proposta que indagamos como trabalho de uma épreuve. De que forma podemos aceder a essa *économie des forces fictionnelles* que opera de forma irreduzível no processo crítico, e especificamente de crítica comparada? Uma intuição no que concerne aos conceitos de ativo e reativo numa estética ou ética das forças no corpo é justamente do caráter libertador do significante a partir de uma perspectiva de corte necessário das cadeias metonímicas do texto ficcional. Esse corte operará a partir do que chamamos cartografia dos gestos no tecido folheado do texto ficcional dado implicitamente numa estratégia de observação ou de leitura de uma teatralidade plástica e simbólica dos textos entre si. Cf. BARTHES, Roland. *Ouvres Complètes*, v. IV, 1972-1976. Paris, Seuil, 1975, 2002, p. 623.

poderia dar conta. Um exemplo da sobrecodificação é, a primeira vista, a questão crítica ontológica dada pela dinâmica de uma estética do Neutro em Blanchot e as questões relativas a uma ética existencial-teológica em Clarice.

Haveria, portanto, segundo nossa hipótese, uma teatralidade inerente ao próprio andamento discursivo e semântico nessas ficções que extrapolaria uma descrição puramente lingüística. Uma cartografia dos gestos procurará perceber os movimentos de deslizamento sutis que informariam tanto uma relação conceitual possível entre os dois textos quanto suas singularidades enquanto experiência de pensamento única dada pelo sentido de uma experiência limite ficcional. A obra literária pensada aqui como processo de teatralização de um devir-escritor em um devir-absolutamente-outro que se desdobraria em outros tantos devires-máscaras no interior do processo invaginado que é o de escritura ficcional.

O intuito é de discernirmos elementos teóricos para poder pôr em movimento essa teatralidade “insólita” entre o monólogo existencial e agônico de *A paixão segundo G.H.* fixado no espaço fechado de um apartamento e a travessia ontologicamente delirante e onírica de Thomas; travessia, ou falsa travessia operada num espaço aberto e indeterminado; labirinto aparentemente restrito do apartamento e labirinto atópico de uma travessia localizada apenas como meio, interstício e processo.

Tanto no espaço “fechado” quanto no espaço “aberto” das cenas relatadas numa ou noutra ficção há uma espécie de indelimitação e infinitização das relações de força descritas enquanto processos afetivos e teatralizados, portanto como gestos de afecção, gestos de ficção, gestos que podem ser lidos em sua relação exterior ao texto, quer-se dizer em sua relação de desvio dada no processo próprio da crise do sentido dos próprios personagens que aí sobrevivem, dadas em grande parte pela flutuação e pela performance da voz narrativa que cria o movimento das relações de força significantes na ficção.

Voltando ao tema do ativo e do reativo, procuramos condensar essa economia das forças que carrega consigo toda uma possibilidade de interpretação ética do comportamento humano e que, para esta pesquisa, deixemos claro, tem o alcance do previsto no conceito de *épreuve* crítica. Bem que seja numa diagramação “estética” o jogo das forças ativas está posicionado do lado de uma possibilidade criadora, potencialmente original sem, contudo, ser primeira. É uma diferença de potencial que estabelece uma certa gradação e delimita

outros jogos diferenciais entre as forças, o que implica no desafio de uma criatividade na descrição e na observação dessa plástica dos corpos ficcionais numa teatralidade performada na voz narrativa. As forças reativas são da ordem do que reage, obviamente, mas essa reação é implicada em outras forças e só poderá ser descrita ou *interpretada* - no sentido que aqui se compreende interpretação, ou seja, como operatória dinâmica das forças reativas a partir das ativas que são, como índice potencial, mais originais no sentido de uma relação entre *qualidade e quantidade* da força. A qualidade da força referencia a diferença de potencial entre as forças. “O que pode uma força”, o que move ou modifica uma determinada imagem de força?

Le vrai problème est la découverte des forces actives, sans lesquelles les réactions elles-mêmes ne seraient pas de forces. L'activité des forces nécessairement inconscient voila ce qui fait du corps quelque chose de supérieur à tout les réactions, et en particulier à cette réaction du moi qu'on appelle conscience. [...] es forces actives du corps, voilà ce qui fait du corps un soi, et qui définit le soi comme supérieur et surprenant : « ... Un être plus puissant, un sage inconnu – qui a nom soi. Il habite ton corps, il est ton corps » La vraie science est celle de l'activité, mais la science de l'activité est aussi la science de l'inconscient nécessaire. [...] En fait il n'y a de science que là où il n'y a pas conscience et ne peut pas y avoir conscience.¹⁸⁸

Seria um problema de referencialidade dinâmica. Com a descoberta de uma descrição das forças ativas, o pluralismo de Nietzsche pôde diagramar de forma eficiente a complexidade do jogo das forças reativas o qual sem essa perspectiva indicial não poderia ser interpretado como tendo uma especificidade própria e absolutamente dinâmica, de nuances e determinações móveis que se recalam em termos de uma significação plena, teleológica. Significação recalcada numa idéia de potência como poder e não como diferença de potencial avaliada enquanto definição ética de uma potência crítica transvaloradora das próprias “bases” identitárias de um homem idealizado enquanto “filósofo” detentor de um poder sobre a verdade.

Mas há aí uma questão fundamental, a qual está no *Anti-édipo* de Deleuze e Guattari, que seria a de uma dimensão do inconsciente como verdadeira usina produtora de significação. Questão do inconsciente como território onde se indiciam as forças ativas, onde se elaboraria essa atividade das forças e que, tão imersa quanto participante do próprio

¹⁸⁸ DELEUZE, Gilles. *Nietzsche et la Philosophie*. Paris, PUF, 1962, p. 47. Deleuze cita Nietzsche em VP, II, 226. Remetemos-nos sempre à notação de Deleuze. Essa referência bibliográfica é diferente de *La volonté de puissance I et II* estabelecida por Friedriche Würzbach e traduzida por Genevieve Bianquis. (Paris, Gallimard, 1995)

corpo, não é outra coisa do que o próprio corpo em sua dimensão de individuação em meio a agenciamentos coletivos diversos. Haveria aí uma perspectiva ou uma perspectivização não antinômica entre alma e corpo, entre pensamento e corpo. Essa perspectiva parte da possibilidade do inconsciente como campo de atividade das forças ativas que referenciaríamos os deslocamentos possíveis das forças reativas.

Vale dizer que essa posição ética espinozista e nietzscheana é a de uma crítica radical à moral, que como mandante ou construtora de uma consciência racionalizante, imporia desde sempre certa força reativa como dissimulando uma origem ativa só encontrável no território imanente do corpo e do inconsciente.

“O que é ativo?”, pergunta Nietzsche em *La volonté de puissance II*¹⁸⁹. Apropriar-se, dominar, subjugar são características de forças ativas. Mas Deleuze explica, referindo-se a Nietzsche, que esses caracteres querem dizer “impor formas, criar formas explorando as circunstâncias”¹⁹⁰.

Nietzsche critica Darwin por estar muito apoiado numa perspectiva reativa das forças. O filósofo admirava Lamarck por ter percebido uma “força plástica verdadeiramente ativa” no processo evolutivo, “uma força de metamorfose”. Com Nietzsche, haveria em sua energética essa qualidade plástica da força ativa, qualidade “nobre” da força. Energia capaz de se transformar carregando em si uma potência ativa de transformação e não, como numa forma reativa, carregando um recalque de subjulgamento dissimulado numa (re)atividade reificada e reposicionada no sistema plural das forças agindo nos corpos.

La puissance de transformation, le pouvoir dionysiaque, est la première définition de l'activité. Mais chaque fois que nous marquons ainsi la noblesse de l'action et sa supériorité sur la réaction, nous ne devons pas oublier que la réaction désigne un type de force autant que l'action : Simplement les réactions ne peuvent pas être saisies, ni scientifiquement comprises comme des forces, si nous ne les rapportons pas aux forces supérieures qui sont précisément d'un autre type.¹⁹¹

Na terceira parte do capítulo, “O Ativo e o reativo”, Deleuze empreende o discernimento do qualitativo e do quantitativo das forças. Todo o problema estaria numa tensão entre a possibilidade do caráter numérico e escalar das quantidades de força e a impossibilidade de uma “mecânica” ir além dessa mera contabilização. Seria necessário

¹⁸⁹ Idem., p. 48.

¹⁹⁰ Idem., p. 48. Cita Nietzsche em BM, 259 et VP, II, 63.

¹⁹¹ Idem.

apreender a imensa complexidade do jogo das forças tanto a partir de um índice sobre as quantidades quanto numa *arte de “interpretar”* essas quantidades no relacionamento irreduzível de umas com as outras, ou seja, arte de interpretar o jogo sutil dos restos e das equivalências entre as diferenças de potencial entre as forças.

Les forces ont la quantité mais elles ont aussi la qualité qui correspondre a la différence de quantité : active et reative sont des qualités de la force. (...) La différence de quantité est la essence de la force, le rapport de la force avec la force (...) Or, chaque fois que Nietzsche critique le concept de quantité, nous devons comprendre : la quantité comme concept abstrait tend toujours et essentiellement a une identification, à une égalisation de l'unité que la compose, à une annulation de la différence dans cette unité ; (...) Au contraire, chaque fois qu'il critique la qualité, nous devons comprendre : les qualités ne sont rien, sauf la différence de quantité à laquelle elles correspondent dans deux forces au moins supposés en rapport.¹⁹²

E nessa complexa e dinâmica economia entre a qualidade e a quantidade enquanto diferença entre forças - ou, em outro sentido, como capacidade das forças ativas que proporcionam e propulsionam um índice de diferença de potencial sob um vasto domínio de reações - é que se situa a operatória crítica nietzscheana. Vale dizer que essa operatória adquire o sentido de uma *ethologia*¹⁹³, no sentido que falávamos há pouco sobre um determinado modo da filosofia deleuziana se orientar na descrição desses amplos processos estéticos e plásticos.

Mas é quando Deleuze comenta o conceito de acaso (*hazard*) na descrição do qualitativo e do quantitativo que nos parece de algum modo o momento onde essa dinâmica *ethológica* ganha clareza, apesar de sua aparente obscuridade. Na verdade, essa relação do acaso enquanto pivô lógico para o desenvolvimento da *ethologia* nietzscheana, segundo o termo de Deleuze, está discernido na seqüência do estudo e em particular no capítulo sobre o

¹⁹² Op. Cit., p. 49. Nesse desenvolvimento, Deleuze cita VP, II, 46 e VP, II, 343 e, numa terceira nota, ele cita Nietzsche a partir de VP,II, 86 e 87. Essa nota é interessante pois relaciona um importante questionamento que envolve toda a problemática de uma referência do conhecimento enquanto centrado na consciência ou no suposição moral do cogito como detentor único de uma “atividade especulativa irreduzível a si mesma. « Dans le monde chimique règne la perception la plus aiguë de la différence de forces. Mais un protoplasme, qui est une multiplicité des forces chimiques, n'a qu'une perception incertaine et vague d'une réalité étrangère » ; « Admettre qu'il y a des perceptions dans le monde inorganique, et des perceptions d'une exactitude absolue : c'est la que règne la vérité ! Avec le monde organique commencent l'imprécision et l'apparence. »

¹⁹³ Nesse sentido, justamente por se tratar aqui da descrição de uma operatória sobre as forças em suas relações qualitativas e quantitativas mais próprias, psíquicas, diria, “pré-reflexivas”; entendo *ethologia* como atribuída à primeira acepção que segue: L'*èthos* (du grec ancien ἦθος *èthos*, pluriel ἦθη *èthè*) est un mot grec qui signifie le caractère, l'état d'âme, la disposition psychique.

Il s'écrit *èthos* (où « è » est la transcription de la lettre grecque êta), et ne doit pas être confondu avec le mot *éthos* (du grec ancien ἔθος *éthos*, où « é » est la transcription d'épsilon) qui signifie la coutume, l'habitude. Cf. <http://fr.wikipedia.org/wiki/%C3%88thos>

Eterno Retorno como doutrina cosmológica e física, o que se pretende desenvolver junto à problemática da economia das forças e posteriormente no capítulo sobre a crítica em *Nietzsche et la philosophie*.

Sobre o acaso como antinômico a um *continuum*, que só pode ser da ordem de um *continuum* espaço-temporal:

Avec le hazard nous affirmons le rapport de *toute* les forces. Et sans doute, nous affirmons tout le hazard en une fois dans la pensée de l'éternel retour. Mais toute les forces n'entrent pas pour leur compte en rapport à la fois. Leur puissance respective en effet, est rempli dans le rapport avec un petit nombre des forces. Le hazard est le contraire d'un *continuum*¹⁹⁴

Aqui parece que Deleuze já se apropria inteiramente de Nietzsche e fala com suas próprias palavras. Deleuze pontua exatamente o que significa essa relação do acaso como devir cósmico que envolve os jogos de força a partir do conceito de eterno retorno diferencial como veremos.

Les rencontres des forces de telle et telle quantité sont donc les partis concretes du hazard, les parties affirmatives du hazard, comme telle étrangères à toute loi: les membres de Dionysos. Or c'est dans cette rencontre que chaque force reçoit la qualité que corresponde a sa quantité, c'est-à-dire l'affection que remplit effectivement sa puissance. Nietzsche peut donc dire dans un texte obscur, que l'univers suppose « une genèse absolue des qualités arbitraires », mais que la genèse des qualités suppose elle-même une genèse (relative) des quantités¹⁹⁵.

Nesse ponto Deleuze explica que sendo essas duas gêneses inseparáveis, isso significará que não podemos a partir dessa *ethologia* abstrair completamente um cálculo sobre as forças. Deve-se em cada caso *avaliar* sua qualidade respectiva e a nuance desta qualidade¹⁹⁶.

Aqui nos perguntaríamos qual a relação dessa percepção sobre a qualidade da força e todo questionamento sobre um estatuo filosófico contemporâneo sobre a imagem? Justamente porque quando abordamos uma perspectiva sobre uma descrição teatral da ficção nos apoiamos no caráter irreduzível de imagem que uma teatralidade expõe em relação à expressividade do texto.

Será justamente o que Deleuze opera em seu estudo indicial sobre o cinema. Analisar as nuances entre as relações de força no cinema será discernir a complexidade de estilos que

¹⁹⁴ Deleuze faz referência ao texto sobre o « continuum », VP, II, 356.

¹⁹⁵ Op. Cit., p. 50. VP, II, 334.

¹⁹⁶ Idem.

informam sobre o tempo e o movimento numa determinada “história” dos processos semióticos do cinema ou, em outras palavras, se tratará da produção de uma *ethologia* da criação cinematográfica¹⁹⁷. Nesse sentido, poderíamos desdobrar essa *ethologia* ou signalética da expressão cinematográfica numa leitura da imagem enquanto teatralidade própria ao caráter fabulatório e narrativo da ficção em geral.

De que modo os elementos cênicos em sua complexidade (descrição da “luz”, do movimento enquanto luz e sombra, sentido da cena, diálogo, solilóquio, abordagem filosófica, uso ou deformação da figura na narrativa, etc.) afetam a leitura em termos do efeito dessas forças sobre o corpo? Seria mesmo possível pensar a literatura sob esses parâmetros que se ligariam a uma passagem da luz ou dos efeitos óticos que aí se elaboram?

Diríamos que, se a imaginação pode pensar a imagem enquanto narrativa de um processo descritivo, então caberia pensar nos modos em que a narrativa literária “cria” imagem, ou movimento da imagem, mesmo que movimento extático, como, por exemplo, a elucubração imaginativa de Thomas ou G.H. que pensam sobre a impossibilidade de pensar o pensamento em si mesmo. Pois pensar o pensamento pressupõe o pensar, vale dizer, não haveria descontinuidade que pudesse legitimar uma identidade do pensamento enquanto objeto pensável, pois já amalgamado constitutivamente a um processo de linguagem que pudesse remeter-se a um nível pré-reflexivo sem estar de algum modo atrelado ao próprio status da linguagem como forma expressiva própria do pensamento.

Grande questão a de saber como a linguagem artística poderia operar movimentos de desestabilização desse processo de continuidade do pensamento sobre o pensar não dissociado de seu movimento “invaginado” entre pensamento como objeto e pensar como ação reflexiva. Questão que tentamos expor a partir da hipótese de trabalho de uma relação anacrônica entre os textos trabalhados a partir da tematização do corpo e da imagem do corpo nessas narrativas.

O corpo despedaçado e fragmentado, o corpo rejuntado e reelaborado pelo pensamento. Vai-e-vem infundável de uma criação e recriação do corpo no corpus. No sentido de que, afinal, realmente e de forma imanente *tudo se passa no corpo e atravessa o corpo*. É o que tentamos aproximar teoricamente na descrição sintética da especulação

¹⁹⁷ Cf. DELEUZE, Gilles. *Cinéma 1. L'image-mouvement*, 1983 et *Cinéma 2. L'image-temps*, 1985.

deleuzeana sobre a ética spinozista e a estética nietzscheana. Pois o corpo é matéria do/no devir, sujeito à (re)elaboração ininterrupta da morte como entropia constitutiva e aberta pelo próprio corpo para fora do corpo. Ou seja, jogo e relação plural das forças como sentido entrópico fundamental. Corpo percebido então como destinação inconclusa de si mesmo como outro de si, devir-outro de sua própria entropia. Mas ainda mais de *si-para-fora-de-si*, como afirma Jean-Luc Nancy¹⁹⁸. *Excritura* (com x), portanto, no sentido de uma possibilidade de se pensar o corpo como imanência do signo e de certa resultante paradoxal das forças a partir do trabalho do pensamento funcionando como uma espécie de registro material de *estases* corpóreas.

Conceito de corpo, portanto, como eclosão e imersão do sentido. Questão aí da aproximação de *A Paixão segundo G.H* e de *Thomas L'obscur* ao tema da angústia, da vertigem e do delírio enquanto máquinas de sensação traduzíveis ou atravessáveis na e pela linguagem literária. Questão do estilo finalmente e de como os regimes de expressividade formal em Clarice e em Blanchot alcançam possibilidades desfigurantes da forma, desestabilizantes do sentido, ressonantes e dissonantes do ritmo. Questão aguda, finalmente, de como se pensar a força em lugar da forma enquanto teatralidade de um sentido que deve atravessar o corpo para ser sentido e para, talvez, passar da ordem de uma lógica do sentido para uma lógica da sensação¹⁹⁹.

Procuramos pensar nesses desdobramentos quando adentramos na problemática de certas descrições do espaço e do tempo, ou melhor, do próprio espaçamento do tempo nos romances e na tentativa de cruzamento teórico com os autores contemporâneos citados. Fica a provocação que deverá ter seus efeitos na *prova-ção (épreuve)* virtual-teatral²⁰⁰ dos

¹⁹⁸ Fazemos menção direta aqui aos livros de Jean-Luc Nancy: *Corpus*. Paris, Metalié, 2000 e *58 Indices sur le corps et Extension de l'âme*. Quebec, Nota Bene, 2004.

¹⁹⁹ É todo o tema da teatralidade funcionando enquanto máquina expressiva nos textos ficcionais de Clarice e Blanchot. Questão que procuramos fazer passar da discussão do sentido à sensação a partir de uma leitura em termos estéticos de preocupações filosóficas que abordariam, num nível crítico, uma espécie de cartografia energética do corpo de Nietzsche em Deleuze. Procuramos, adiante, fazer uma leitura da passagem do sentido à sensação em Deleuze a partir das leituras de *A lógica do sentido* e *Francis Bacon: A lógica da sensação*.

²⁰⁰ “*Épreuve* virtual-teatral”, pois se trata de desdobrar a crítica numa operatória anacrônica e atópica dos espaços cênicos recriados a cada leitura, em cada narrativa. Não haverá nesses “quadros” de leitura uma performance teatral no sentido do teatro enquanto arte do gesto no espaço cênico, enquanto ato dramático. O que se intenta é justamente “anacronizar” ainda mais a possibilidade dessa crítica como construção de pontes e passagens perfuradas entre as duas escrituras. Como os corpos (dos personagens, das descrições espaço-temporais) reagem e são experimentados nesses textos? Será como, afinal, recosturar esses corpos em outro *corpus* de escritura, desdobrado e ramificado pelas relações de força, por descontinuidades que não fazem se

personagens e da ambiência cênica de *A paixão segundo G.H.* junto aos personagens e à atmosfera obscura, suspensiva e fantástica de *Thomas L'obscur*.

Mas antes, uma pequena entrada descritiva numa experiência crítica de Roland Barthes.

não construir um futuro virtualizado em outra continuidade de texto, que, entretanto, rejeitando seu próprio porvir, ao mesmo tempo em que recria sua própria intenção, recria sua própria possibilidade enquanto processo de escritura.

Uma experiência crítica (*épreuve?*) em Roland Barthes. Algumas considerações teóricas da noção de teatralidade maquínica na ficção de Clarice e Blanchot.

Qu'est ce que la théâtralité ? C'est le théâtre moins le texte, c'est une épaisseur de signes et de sensations qui s'édifient sur la scène à partir de l'argument écrit. (Barthes, *Mitologies*)

Que pode haver certamente um estranhamento sobre essa noção, não há dúvida. Porém, gostaríamos de iniciar uma pequena explanação a respeito de certa configuração teórica que dê sustentação à noção de teatralidade na literatura e nos textos ficcionais que provocam ou convocam ao que viemos nomeando *épreuve* de escritura ou *épreuve crítica*. Primeiro, retomando uma analítica barthesiana sobre o termo. Se a teatralidade é o teatro menos o texto refluindo uma espessura de signos e sensações que se edificam sobre a cena, isso se dá a partir do argumento escrito. Teatro menos texto parece ser uma equação totalmente desqualificatória para o uso que fazemos de teatralidade nesta pesquisa. Porém, é necessário ter em mente que essa equação é justamente o que nos possibilitaria pensar que há algo no texto que informa uma gestualidade e que pode ser distanciada nessa operação. Há também uma constituição de sentido que se dá pela via de uma sinalética e de uma economia de sensações. Finalmente, um argumento dado no texto, reverte a equação sobre o próprio sentido desse expurgo do texto num móvel conceitual que seria o âmbito mesmo de uma teatralidade no que se refere à relação imagética, performática e “cênica” desdobrada no momento de sua performance e de sua plástica próprias. Plástica que entendemos dar-se também como fabulação e imaginário pela leitura no processo ficcional.

É nesse sentido “expurgado” de uma aritmética dura que elaboraria a teatralidade como resultante de um teatro sem o texto, que nos referimos ao termo teatralidade na literatura. No mesmo movimento, ou pelo menos na mesma direção, é que nos remetemos à análise que faz Christophe Bident dessa pseudo axiomática e de sua relação com certa gestualidade crítica do próprio Barthes que lê Brecht junto a uma semiologia do teatro oriental.

C'est à un rapport historique à la scène que le théâtre, selon Barthes, doit d'abord accorder son geste. Cette proposition brechtienne redouble la définition inaugurale de la théâtralité : « le théâtre moins le texte », soit non pas le théâtre à l'exclusion du texte, mais le théâtre avec le texte, sur un mode minorisé, sur un mode mineur.

Car nulle interprétation ne serait plus réductrice, en l'occurrence, que l'algébrique, et il serait facile de renverser la soustraction pour en démontrer la vanité logique : que signifierait, par exemple, que le théâtre soit la théâtralité plus le texte, ou que le texte soit le théâtre moins la théâtralité ? Il ne faut donc pas lire la formule de Barthes au pied de l'équation. On peut la lire elle aussi comme un geste, reproduit plus tard en ouverture aux *Éléments de sémiologie* : « la *Langue*, c'est donc, si l'on veut, le langage moins la Parole » (II, 639). Si l'on ne peut évidemment superposer un à un les termes de ces deux soustractions, on notera que le geste définitionnel de Barthes s'accomplit ici et là dans le sens d'une abstraction (la théâtralité, la langue) identifiée au retrait d'une pratique concrète (la parole, le texte) dans le corps ou le lieu d'un système (le langage, le théâtre).²⁰¹

Por outra via, será preciso dizer que a partir do que chamamos de *cartografia dos gestos* nas ficções de Clarice e de Blanchot, procuramos fazer ressoar o movimento próprio do conceito de neutro blanchotiano e aquilo que observa Barthes como diferença entre uma plástica ou gestualidade teatral dos teatros ocidental e oriental, basicamente em *L'empire des signes*.

Pois, procuramos observar justamente uma economia sinalética das sensações nas ficções em questão. Essa economia sinalética opera a partir de um cruzamento de noções sobre o papel performativo da voz narrativa para Blanchot bem como o desenvolvimento da noção de *Récit* levado a cabo no livro de Dominique Rabaté *Vers une littérature de l'épuisement*.

Nesse sentido, procuramos fazer uma breve incursão crítica sobre as questões que envolvem o conceito de Neutro blanchotiano e as análises barthesianas sobre uma diferença semiológica do teatro oriental em relação ao teatro ocidental²⁰², tomando como ponto de referência a leitura de *Le geste théâtral de Roland Barthes* de Christophe Bident²⁰³.

De fato, como Barthes faz notar, existiria uma diferença semiológica básica entre o teatro ocidental, preocupado com o segredo, o guardado, o dentro como sagrado de uma subjetividade e o teatro oriental que operaria a partir de uma relação de exposição ou, diríamos, de neutralização dessa dimensão de representação dos “sentimentos” e dos “conflitos” interiores do personagem-ator. Pois, no teatro Bunraku os atores aparecem manipulando suas marionetes, ou seja, fazem parte do espetáculo como agentes visíveis na ação sobre as marionetes com participação semiologicamente atuante.

²⁰¹ BIDENT, Christophe. *Le geste théâtral de Roland Barthes*. Texto inédito, p. 51.

²⁰² Três textos de *L'empire des Signes* centrados na análise dessa diferença são, por exemplo: “Les trois écritures”, “Anime/inanimé” e “Dedans/Dehors” in: BARTHES, Roland. *Oeuvres complètes, V.III*. Paris, Seuil, 2002, pp. 390-9.

²⁰³ BIDENT, Christophe. *Le geste théâtral de Roland Barthes*. Texto inédito.

Diferentemente do teatro ocidental, onde há uma preocupação de união da voz, do gesto e da ação performativa no corpo do ator, preocupação que pode tornar a atuação potencialmente alocada a uma certa tensão dissimulativa, no teatro Bunraku há três escrituras separadas e que se desenvolvem ao mesmo tempo em três espaços do espetáculo.

Le *Bunraku* pratique donc trois écritures séparées, qu'il donne à lire simultanément en trois lieux du spectacle : la marionnette, le manipulateur, le vociférant : le geste effectué le geste effectif, le geste vocal. La voix enjeu réel de la modernité, substance particulière de langage, que l'on essaye partout de faire triompher. Tout au contraire, le *Bunraku* a une idée limitée de la voix ; il ne la supprime pas, mais il lui assigne une fonction bien définie essentiellement triviale. (...) ce que la voix extériorise, en fin de compte ce n'est pas ce qu'elle porte (les « sentiments »), c'est elle-même, sa propre prostitution ; le signifiant ne fait que se tourner astucieusement comme un gant. Sans être éliminée (ce qui sera une façon de la censurer, c'est-à-dire d'en désigner l'importance la voix est donc mise de côté (scéniquement les récitants occupent une estrade latérale). Le Bunraku lui donne un contrepois, ou mieux, une contremarche : celle du geste. Le geste est double : geste émotive au niveau de la marionnette (des gens pleure au suicide de la poupée-amante), acte transitif au niveau des manipulateurs. Dans notre art théâtral, notre acteur feint d'agir, mais ses actes ne sont jamais que des gestes : sur la scène, rien que du théâtre. (...) le Bunraku (c'est sa définition), sépare l'acte du geste : il montre le geste, il laisse voir l'acte, il expose à la fois l'art et le travail, réserve à chacun d'eux son écriture.²⁰⁴

Essa diferença semiológica entre os teatros ocidental e oriental, que Barthes assinala, tem a ver, para nossos propósitos, com a entrada que procuramos dar à questão da voz narrativa instituída no *Récit*. Procuramos pensar a performance específica da voz narrativa nos textos de ficção citados, procurando compreender uma gestualidade própria dessa voz, seja na construção da cena seja na performance limite do que alegoricamente pode ser descrito a partir de uma certa cartografia dos gestos e da gestualidade do corpo dessa voz ou do corpo dos personagens que se movem em torno ou a partir da orientação dramática que se desdobra na e pela voz narrativa.

Uma teatralidade maquínica discernida em termos literários tomaria de empréstimo uma noção de cisão semiológica da encenação na reflexão barthesiana e aplicaria essa conceptualidade numa amplitude teórica mais abrangente que se imporia aqui como a orientação teórica de uma filosofia “dramática” nietzscheana, passando pela leitura e criação conceitual de uma *poética do neutro* em Blanchot e também se direcionando a uma leitura das filosofias da diferença, tanto *desconstrutiva* de Derrida como numa posição *energética ou signalética* da arte em Deleuze.

²⁰⁴Cf. *L'empire des signes*. “Les trois écritures”, in BATHES, Roland. *Ouvres complètes, V.III*. Paris, Seuil, 2002, pp. 390-4.

Se teatralidade é pensada aqui obrigatoriamente no desvio em relação à acepção física do conceito de espaço cênico, é porque procuramos desdobrar a iniciativa de certa “alegorização” produtiva da potência teatral no que se relaciona tanto às perspectivas imanentes contemporâneas sobre a arte quanto ao desejo de se pensar a crítica literária como movimento necessariamente vinculado à dinâmica performativa da literatura enquanto tal.

Da lógica do Sentido à Lógica da Sensação.

Deleuze descreve o jogo intenso das forças que coexiste numa experimentação artística ou numa experiência de arte. Esse jogo de captação e repulsão de forças que se agenciam numa experiência de pintura ou musical. A princípio, no capítulo “L’histerie” de *Francis Bacon: Logique de la Sensation* Deleuze diferenciou, segundo certos parâmetros, certa configuração ou *ethos* próprio a cada arte, relacionando uma atividade basicamente histórica à pintura e uma relação esquizofrênica ligada a certas experiências musicais.

Pois bem, no começo do capítulo “Peintre les forces”, ele faz o inverso, descrevendo certos movimentos de contraponto dos efeitos de captação ou repulsão de forças na produção e na expressividade artísticas em geral. A arte deve, na produção paradoxal de duas formas expressivas, operar por “contraponto” estabelecendo, no limite, uma relação com “matérias” ou materiais onde certa configuração dessas forças expressivas indica aquilo que ela pode descrever apenas na relação limite com o corpo e sua sensibilidade.

Nessa relação limite, o que ocorre é justamente a indicação do que ela, ao poder mostrar, ou seja, uma indicação em “reversão” ou “exclusão”, digamos assim, daquilo que ela não alcança possibilita uma arte que põe em evidência um momento de reverberação (reversão, inclusão ou exclusão de afectos) sobre algo indemonstrável, sobre algo invisível ou insonoro, por exemplo.

D’un autre point de vue, la question de la séparation des arts, de leur autonomie respective, de leur hiérarchie éventuelle, perd toute importance. Car il y a une communauté des arts, un problème commun. En art, et en peinture comme en musique, il ne s’agit pas de reproduire ou d’inventer des formes, mais de capter des forces. (...) C’est une évidence. La force est en rapport étroit avec la sensation : il faut qu’une force s’exerce sur un corps, c’est-à-dire sur un endroit de l’onde pour qu’il y a sensation. Mais si la force est la condition de la sensation ce n’est pourtant pas elle qui est sentie, puisque la sensation « donne » toute autre chose à partir des forces qui la conditionnent. Comment la sensation pourra-t-elle suffisamment se retourner sur elle-même, se détendre

ou se contracter, pour capter dans ce qu'elle nous donne les forces non donnés, pour faire sentir des forces insensibles et s'élever jusqu'à ses propres conditions ? C'est ainsi que que la musique doit rendre sonores des forces insonores, et la peinture, visibles, des forces invisibles. Parfois ce sont les mêmes : Le Temps, qui est insonore et invisible, comment peindre ou faire entreindre le temps ? Et des forces elementaires comme la pression, l'inertie, la pesanteur, l'attraction, la gravitation, la germination ?²⁰⁵

Gostaríamos de poder relacionar essa atividade de contraponto a um sentido estético inexpresso de algum objeto artístico e desse “limite descritivo” numa relação de produção estética com o conceito de teatralidade maquínica na literatura. Se o sentido de algum modo é suspenso nas ficções que iremos trabalhar, porque não pensarmos que essa suspensão do sentido passa a ser descrita ou reverberada pela via da sensação? Não poderíamos pensar que uma cena de angústia ou de incompreensão agônica do narrador ou de um personagem, como na literatura de Clarice e de Blanchot, não poderia abrir justamente a via para um caráter poético descrevendo-se a si próprio numa expressividade em contraponto, quer dizer, que uma cena onde o sentido não pára de ser atacado ou minado em sua figura comum indicativa, desenvolveria, por isso mesmo, uma capacidade de se alegorizar como impensável ou região informe, mesmo que, paradoxalmente efetivizada num regime expressivo perfeitamente formal e inteligível?

Não ocorreria, também por contraponto, uma passagem do sentido à sensação justamente onde minha compreensão desse bloco cênico ou dramático, onde minha leitura desse sentido em implosão se daria como uma espécie de flutuação desse mesmo sentido a um regime de sensações angustiantes ou agressivas, maníacas, ou talvez mesmo depressivas? O neutro afinal não opera como esse lugar de suspensão de sentido e de instauração de uma sensação apática ou de indeterminação constitutiva de um estado particular de inteligibilidade, justamente a instauração de uma região onde há a possibilidade de se pensar o pensamento? Mesmo e inclusive se essa possibilidade de pensamento é da ordem paradoxal do impossível.

Afinal, até onde o *corpus* de uma escritura não fabrica ou agencia um regime específico de interdições do sentido como forma expressiva singular de uma passagem do sentido à sensação, ou diríamos, do inteligível e normativo de uma interpretação representativa, ao sensível e dramático de uma interpretação performativa da linguagem e de uma estética própria ao *corpo* enquanto canal irreduzível às forças da própria linguagem?

²⁰⁵ « Peindre les Forces » in : DELEUZE, Gilles. *Francis Bacon : Logique de la sensation*. Paris, Seuil, 2002,

É o que procuramos desenvolver a partir do conceito de *épreuve* crítica na segunda parte do trabalho de tese, quando procuramos perceber, a partir de certas máquinas alegóricas, uma produção performativa dos sentidos. Ali, o mesmo sentido pode se deformar em sensação ativa ou reativa, segundo a lógica ou poética do neutro a que nos referimos anteriormente e que deve ser descrita enquanto cartografia de gestos ou movimentos dessas forças e que são elaboradas como teatralidade dramática nas cenas, seja a partir do envolvimento direto dos personagens, seja no movimento geral da voz narrativa que a todas as forças organiza numa sobredeterminação geral de sua própria performance.

Procuraremos ser breve na tentativa de pensar a hipotética passagem de uma Lógica do Sentido para uma Lógica da Sensação. Na décima segunda série *Sobre o Paradoxo*, Deleuze parece retornar ao mote que o faz iniciar toda sua especulação sobre o sentido e a lógica, o sentido e a linguagem tomando como referência a performatividade destas questões operadas nas ficções de Lewis Carroll.

Pois bem, o conceito de paradoxo para Deleuze diz respeito ao um trabalho do pensamento e da lógica sobre o impensável e o impossível. Em suas palavras:

A força dos paradoxos reside em que eles não são contraditórios, mas nos fazem assistir à gênese da contradição. O princípio de contradição se aplica ao real e ao possível, mas não ao impossível do qual deriva, isto é, aos paradoxos, ou antes ao que representam os paradoxos.²⁰⁶

Os paradoxos de sentido têm, sobretudo, a particularidade de irem em dois sentidos ao mesmo tempo e portanto se opor à *doxa*, ou seja, se opor aos dois aspectos da *doxa*, o *bom senso* e o *senso comum*. O bom senso marca uma capacidade de gerar uma direção de sentido e de estabelecer nexos lógicos na produção de um sentido do tempo que vai do passado para o futuro. Em suas palavras:

[...] esta direção é facilmente determinada como o que vai do mais diferenciado ao menos diferenciado, da parte das coisas à parte do fogo. Segundo ela, orientamos a flecha do tempo, uma vez que o mais diferenciado aparece necessariamente como passado, na medida em que ele define a origem de um sistema individual e o menos diferenciado como futuro e como fim. Esta ordem do tempo, do passado ao futuro, é pois instaurada com relação ao presente, isto é, com relação a uma fase determinada do tempo escolhida no sistema individual considerado.²⁰⁷

p. 57.

²⁰⁶ DELEUZE, Gilles. *A lógica do Sentido*. Trad. Luis Roberto Salinas Fortes. São Paulo, Perspectiva, 2003, p.

77.

²⁰⁷ Op, Cit., p. 78.

O bom senso teria uma função essencial que seria a de prever. O bom senso “é essencialmente repartidor”, ele reparte as coisas no espaço e no tempo entre “de um lado e de outro lado”.

A essência do bom senso é de se dar uma singularidade, para estendê-la sobre toda a linha dos pontos ordinários e regulares que dela dependem, mas que a conjuram e a diluem. [...] Os caracteres sistemáticos do bom senso são pois: a afirmação de uma só direção; a determinação desta direção como indo do mais diferenciado ao menos diferenciado, do singular ao regular, do notável ao ordinário; a orientação da flecha do tempo, do passado ao futuro de acordo com essa determinação; o papel diretor dessa orientação; a função de previsão que assim se torna possível; o tipo de distribuição sedentária, em que todos os caracteres precedentes se reúnem.²⁰⁸

Por outro lado, Deleuze relaciona o bom senso e a distribuição que ele opera à determinação da significação. Mas o bom senso não desempenharia nenhum papel numa doação de sentido. O bom senso dependeria em sua distribuição sedentária - que Deleuze ilustra com o exemplo agrícola e a constituição histórica da propriedade e dos cercados, ou seja, de espaços regradados e fechados - de uma distribuição de outra ordem, mais livre, ilimitada, por exemplo, a dos espaços abertos fora de qualquer circunscrição sedentária.

O paradoxo em sua essência não poderia ser pensado como simplesmente nessa outra direção do futuro ao passado. Do menos diferenciado ao mais diferenciado. O paradoxo não poderia ser pensado como pertencente à simples inversão do sentido da flecha do tempo.

De tal forma que a potência do paradoxo não consiste absolutamente em a seguir a outra direção, mas em mostrar que o sentido toma sempre os dois sentidos ao mesmo tempo, as duas direções ao mesmo tempo. O contrário do bom senso não é o outro sentido; o outro sentido é somente a recreação do espírito, sua iniciativa amena. Mas o paradoxo como paixão descobre que não podemos separar duas direções, que não podemos instaurar um senso único, nem um senso único para o sério do pensamento, para o trabalho, nem um senso invertido para as recreações e os jogos menores.²⁰⁹

Alice, de Lewis Carrol, pergunta sempre: “Em que sentido, em que sentido? Não tendo nunca resposta, pois: “é próprio do sentido não ter direção, não ter ‘bom sentido’, mas sempre as duas ao mesmo tempo em um passado futuro infinitamente sub-dividido e alongado”²¹⁰.

Deleuze faz menção aos conceitos de Tempo Cronos e Aion. Para tanto, o filósofo cita o físico Boltzmann: “Para o universo inteiro, as duas direções do tempo são portanto impossíveis de distinguir, da mesma forma como no espaço não há nem acima nem abaixo

²⁰⁸ Op. Cit., pp. 78-9.

²⁰⁹ Op. Cit., p. 79.

²¹⁰ Idem, pp. 79-80.

(isto é, nem altura, nem profundidade)²¹¹. A partir daí, Deleuze diferencia uma metafísica do tempo com os conceitos de Cronos e Aion:

Cronos é o presente que só existe, que faz do passado e do futuro suas duas dimensões dirigidas, tais que vamos sempre do passado ao futuro, mas na medida em que os presentes se sucedem nos mundos ou sistemas parciais. Aion é o passado-futuro em uma subdivisão infinita do momento abstrato, que não cessa de se decompor nos dois sentidos ao mesmo tempo, esquivando para sempre todo presente. Pois nenhum presente é fixável no Universo como sistema de todos os sistemas ou conjunto anormal. À linha orientada do presente, que “regulariza” em um sistema individual cada ponto singular que recebe, opõem-se a linha de Aion, que salta de uma singularidade pré-individual a outra e as retoma todas uma nas outras, retoma todos os sistemas segundo as figuras da distribuição nômade em que cada acontecimento é já passado e ainda futuro, mais ou menos ao meso tempo, sempre véspera e amanhã na subdivisão que os faz comunicar.²¹²

Já no senso comum, o sentido que se diz comum, tem a ver com uma “função”, “uma faculdade de identificação” “órgão” onde há uma “identificação com a forma do Mesmo”²¹³.

O senso comum identifica, reconhece, não menos quanto o bom senso prevê. Subjetivamente, o senso comum subsume faculdades diversas da alma ou órgãos diferenciados do corpo e os refere a uma unidade capaz de dizer Eu: é um só e mesmo eu que percebe, imagina, lembra-se, sabe, etc.; e que respira, que dorme, que anda, que come... [...] Objetivamente, o senso comum subsume a diversidade dada e a refere à unidade de uma forma particular de objeto ou de uma forma individualizada de mundo: é o mesmo objeto que eu vejo, cheiro, saboreio, toco, o mesmo que percebo imagino e do qual me lembro... e é no mesmo mundo que respiro, ando, fico em vigília ou durmo, indo de um objeto para outro segundo as leis de um sistema determinado. Aí ainda a linguagem não parece possível fora de tais identidades que designa. Vemos muito bem a complementaridade entre as duas forças, a do bom senso e a do senso comum.²¹⁴

Certa lógica da identidade e da permanência lógica de uma topológica do próprio entendimento do sentido é exposta a partir da complementaridade do bom senso e do senso comum. Deleuze fechará essa série dando a perceber a potência de doação de sentido que advêm do sentido do paradoxo enquanto uma espécie de região que nós chamaríamos, com um pouco de receio, de pré-ontológica, ou no mínimo, de região onde haveria uma certa turbulência neutra e constitutiva, onde o sentido se extrapola a si próprio como tempo aiônico em saltos e instituindo uma saída para fora dos eixos crônicos de um tempo produzido pela complementaridade das duas forças instauradoras de um tempo do presente a si, tempo normativo e cronológico, tempo das medias e entre os limites infinitamente grandes e infinitamente pequenos. Meio termo dado no real onde se instauram velocidades

²¹¹ Idem, p. 80.

²¹² Idem, p. 80.

²¹³ Idem.

²¹⁴ Idem, pp. 80-1.

médias passíveis de uma espécie de estabilização dinâmica a que poderíamos voltar a chamar de *doxa*.

É preciso que a qualidade seja ao mesmo tempo parada e medida, atribuída e identificada. É nessa complementaridade do bom senso e do senso comum que se estabelece a aliança do eu, do mundo e de Deus – Deus como saída última das direções e princípio supremo da identidade. Da mesma fora o paradoxo é a subversão simultânea do bom senso e do senso comum: ele aparece de um lado como os dois sentidos ao mesmo tempo do devir-louco, imprevisível; de outro lado, com o não senso da identidade perdida, irreconhecível. Alice é aquela que vai sempre nos dois sentidos ao mesmo tempo. [...] Como é que Alice poderia ainda ter senso comum, uma vez que não tem mais bom senso? A linguagem parece, de qualquer maneira impossível, não tendo mais sujeito que se exprima ou se manifesta nela, nem objeto a designar, nem classes e propriedades a significar segundo uma ordem fixa.²¹⁵

É no momento quando o sentido entra na esfera do paradoxo e que a linguagem parece não poder dar conta dessas aporias intermináveis que suspendem o sentido que há justamente doação de sentido. Como dizíamos acima em relação à lógica da sensação, mas agora em outra relação conceitual, há uma emergência de sentido que surge justamente no limite de sua falta e na aparência ou simulacro de sua impossibilidade.

É contudo aí que se opera a doação de sentido, nesta região que precede todo bom senso e senso comum. Aí, a linguagem atinge sua mais alta potência com a paixão do paradoxo.²¹⁶

Se uma paixão do paradoxo elabora a possibilidade de pensarmos no que a linguagem que aí se incrementa pode (o que pode esse corpo de língua autonomizado numa captura de forças, esse corpus literário?), *afecta* ou articula em termos das forças que aí se conjugam ou se repelem; se o sentido no que emerge como doação, para além de uma região de limitação dada pelo bom senso ou de uma instauração de identidade dada numa linha de (re)conhecimento do eu, do mundo e do limite aí exposto como Deus na forma do senso comum, então procuramos nos remeter à passagem possível de uma lógica do sentido a uma lógica da sensação como estratégia operativa “entrópica”, digamos, para pensarmos tanto a imagem literária como produtora de sensação quanto essas sensações que daí advêm.

Essa relação complexa que tentamos expor ao nos remeter do sentido à sensação deveria poder aportar uma espécie de doação de sentido (diríamos extático, vertiginoso, talvez delirante, quem sabe) que se articularia no cruzamento diagonal de uma intenção reflexiva e de uma experimentação eminentemente plástica e dramática do ficcional

²¹⁵ Idem, p. 81.

enquanto tal, daquilo que viemos chamando, desde o início, de teatralidade maquínica da literatura.

²¹⁶ Idem.

Parte II

Nota sobre uma compreensão do sentido de *corpo* e *corpus* a partir de *Corpus*²¹⁷ de Jean-Luc Nancy.

Citações:

“Mas a experiência de pesagem²¹⁸ (*pesée*) se oferece de início como *corpus*, não como corpo-de-sentido-e-de-história. Ela abre ao sentido possível de um corpo pelo corpo proliferante, pelo *corpus criador* deste corpo (a criação como *corpus*: sem criador, logos empírico, variedade aleatória, ordenação extensível, modalização permanente, ausência de plano e de fim – *somente a criação será o fim, o que quer dizer também, somente o corpo, cada corpo, cada massa e cada intersecção, interface de corpo, cada um, cada uma e toda comunidade desobrada*²¹⁹ (*désœuvrée*) *faria os fins infinitos da técnica do mundo dos corpos*)”²²⁰.

²¹⁷ NANCY, Jean-Luc. *Corpus*. Paris, Métailié, 2000.

²¹⁸ *Pesée*: pesagem, peso, força, quantidade, pressão, densidade, são todos sentidos possíveis que procura trazer a imanência própria do que a relação *corpo-corpus* traz de uma idéia tetradimensional do jogo de suas superfícies e profundidades do que poderíamos chamar de investigação crítico teórica sobre a possibilidade de uma economia crítica dos afectos numa possível “semio-energética” da literatura ou uma ontologia do espaço literário como passagem de uma lógica do sentido a uma lógica da sensação se o terço ontologia nesse sentido pudesse ser pensado estritamente de forma imanente.

Profundidade e superfície no sentido de uma extensibilidade do virtual e do atual numa complexidade onto-bio-política a que a crítica deveria transversalisar. Evidentemente, Nancy opera aí no sentido das problemáticas múltiplas e complexas que possam surgir da reflexão sobre as relações éticas e políticas entre um sentido indecidível de corpo e corpus como da intersecção dinâmica de todo indivíduo ou processo de individuação com o coletivo assim como com as forças que se entremeiam no seio da comunidade como espaço de tensionamento complexo onde se agenciam outros tantos processos de coletivização. O Sentido aqui abrange justamente a complexidade de uma *onto-bio-política* e não de uma “sociologia”. O sentido desta dinâmica infinitizante entre corpo e corpus se expande e retrocede até os confins do pensável como corpo do próprio pensamento, visceralmente e sangüineamente o pensamento deste corpus adentra a miríade homeostática de um ser da imanência como ser de uma corporeidade imanente-transcendental (transcendental no sentido dessa figuração da linguagem necessária e da própria poética que daí emerge como possibilidade corpórea da própria filosofia). É essa imagem de uma corporeidade do pensamento metaforizado ou poerformado por Nancy como Corpus, que procuramos fazer ressoar diretamente em nossa imagem de uma teatralidade maquínica da literatura, suas possibilidades cartográficas dirão respeito à expressividade e à força formalizada pelas imagens literárias, a partir do que chamamos de voz narrativa e voz narradora e sua relação com as problemáticas do sujeito e da escritura de si como relato auto-bio-gráfico ou alterográfico.

²¹⁹ *Désœuvrée*, derivado do conceito blanchotiano de *desœuvrement* e em sua tradução portuguesa desobramento. Nancy, inspirado pela reflexão blanchotiana, abarca uma concepção teórica e uma experiência da modernidade que percebe o trabalho e a produção da obra, do corpo e corpus da obra, do sujeito e seu obrar-se a si e para fora de si no mundo (obrar-se como experiência concreto-subjetiva em dupla via) como relação não-pacífica entre a construção de subjetividade e a pressão por uma objetividade do sentido cada vez mais relativizada pela decadência de uma positividade humanista baseada numa metafísica da presença a si como razão histórica e onto-teo-lógica determinante. Nas palavras de Peter Pál Pelbart: “Oscilação inconclusa, eis a obra da modernidade: desobramento. O desobramento, já o vimos, é o que, como o neutro, anula o tempo, dissolve a história, desbarata a dialética e a verdade, abole o sujeito e faz soçobrar uma ordem. Se quisermos ver aí um “trabalho” da desrazão, no sentido de uma demolição, nada mais justo.” Cf. Pelbart, Peter Pál. *Da Clausura do fora ao Fora da Clausura*. São Paulo, Brasiliense, 1989, p. 177.

²²⁰ « Mais l’expérience de pesée s’offre d’abord comme *corpus*, non pas comme corps-de-sens-et-d’histoire. Elle ouvre au sens possible d’un corps par le corpus proliférant, par le corpus *créateur* de ce corps. (La

“Mas a *experiência* aqui não é outra coisa que o corpus destas pesagens, destas pesagens que pesam sem serem pesadas nem medidas por nada, que não depositam em lugar algum seus pesos, não se apaziguam por nenhuma medida. *Experitur*: um corpo, uma *psyché* tenta, é tentada, tocada, ela ensaia, ela se arrisca, ela é riscada, ela é forçada a vir àquilo que ela “já” é, mas “já” em sua vinda, não pressuposta, *existente por essência impressuposta*. Ela vêm, ela vai imediatamente, já, no instante, e isso toma toda uma existência, até as bordas: nada menos do que nascer e morrer, circunscrever, inscrever e excrever *ao mesmo tempo* o lugar múltiplo de um corpo. *Experitur*: isso vai e isso vêm ao longo dessas bordas, confins e fins sem fim bordejados a outros fins, recomeços de si, ao modo do acolhimento dos outros, toques dados e recebidos, pesagens sopesadas, inumações (levées), lábios, pleuras, vozes, visões, maneiras de ser no extremo de si e dos outros, bem antes de ser a si ou a qualquer outra coisa”²²¹.

“Experiência não é saber, nem não-saber. Experiência é travessia, transporte de borda a borda, transporte incessante de uma borda à outra em toda a extensão do traçado que desenvolve e que limita uma *a-realidade* (aréalité)”²²².

“Um corpo é para si mesmo, também sua voragem, sua degradação, e inclusive até o pus purulento, até a paralisia. A existência não comporta somente o excremento (como tal, elemento cíclico): mas um corpo é também e se faz sua própria excreção. Um corpo se espaça, um corpo se expulsa, identicamente. Ele se escreve e se excreta (il *s’excrit*) como corpo: espaçado, ele é corpo morto, expulsado, ele é corpo i-mundo. O corpo morto delimita o i-mundo e retorna ao mundo. Mas o corpo que se expulsa afunda o i-mundo em pleno mundo. E nosso mundo faz os dois: dupla suspensão do sentido” (p. 92).

“Numa escritura, o corpo é propriamente o que não se pode ler nela” (p. 76).

“Não se pode pensar isso ou nada. Mas pensar isso, é ainda nada”²²³.

“Pensar em retirada de pensar. Tocar esse grama, esta série, esta extensão. O pensamento se toca, sem ser si, se se voltar a si. Aqui (mas onde é aqui? ele não é localizável, ele é a localização tendo lugar, o ser *vindo* aos corpos) aqui, portanto, não se trata de juntar uma “matéria” intacta. Não se opõe imanência a transcendência. De maneira geral não *opomos*, os corpos não opõem nem se opõem. Eles são postos, depostos, pesados. Não há matéria intacta – ou então não haveria nada. Ao contrário há o tato, a posta e a

creation comme *corpus* : sans créateur, logos empirique, variété aléatoire, ordonnance extensible, modalisation permanente, absence de plan et de fin – seule la creation sera la fin, ce que veut dire aussi, seuls les corps, chaque corps, chaque masse et chaque intersection, interface de corps, chacun, chacune et toute leur communauté désœuvrée ferait les fins infinies de la techné du monde des corps.) » (p. 87)

²²¹ « Mais l’*expérience* n’est autre chose, ici, que le corpus de ces pesées, de ces pesées qui pèsent sans être pesées ni mesurées par rien, qui ne déposent nulle part leurs poids, ne s’apaisent d’aucune mesure. *Experitur* : un corps, une *psyché*, tente, est tentée, touchée, elle fait l’essai, elle se risque, elle est risquée, elle est poussée a venir à ce qu’elle est « déjà », mais « déjà » dans sa venue, non pressuposée, *existant par essence impréssuposée*. Elle vient, elle va toute de suite – déjà, à l’instant, et cela prend toute une existence – jusqu’au bords : rien de moins que naître et mourir, circonscrire, inscrire et excrire *à la fois* le lieu multiple d’un corps. *Experitur* : ça va, ça vient le long de ces bords, confins et fins sans fin bordées à d’autres fins, recommencements de soi autant qu’abords des autres, touches donnés et reçus, pesées sopesées, tombées, levées, lévres, plèvres, voix, visions, manières d’être aux bouts de soi et d’autres bien avant d’être à soi ou à quiconque. » (p. 88)

²²² « Expérience n’est pas savoir, ni non-savoir. Expérience est traversée transport de bord à bord, transport incessant d’un bord à l’autre tout le long du tracé qui développé et qui limite une aréalité. » (p. 98)

²²³ « On ne peut pas penser à moins c’est ça ou rien. Mais penser ça, c’est encore rien. » (p. 95)

deposição, o ritmo de ida e vinda dos corpos no mundo. O tato desligado, particionado dele mesmo”²²⁴.

“A *extensão* (L’*étendue*) da Psyché é esta transpiração e esta agitação íntimas do corpus do mundo. Podemos não os compreender ou sentir como imundos? Por mais que nosso mundo compreenda que não é mais tempo de se querer Cosmos, não menos que Espírito sobre dimensionando à Natureza, parece que não se pode a não ser tocar em si a abjeção do imundo. Isso não é apenas o efeito ambivalente de todos os narcisismos. De fato, desde que o mundo é mundo, ele se produz (se expulsa) também como imundice. O mundo deve se relançar i-mundo, *porque sua criação sem criador não pode se conter ela mesma*. Um criador guarda, retém sua criação e se relaciona a ela. Mas a criação do mundo dos corpos não traz nada e não retorna a ninguém. Mundo quer dizer sem princípio nem fim: e isso que quer dizer espaçamento dos corpos é o que, por sua vez, não quer dizer a não ser a infinita impossibilidade de homogeneizar o mundo com ele mesmo, e o sentido com o sangue. As aberturas do sangue são identicamente aquelas do sentido – *hoc est enim...* -, e esta identidade não é feita a não ser que da absoluta rejeição-de-si que é o mundo dos corpos. O sujeito de sua criação é esta rejeição. A figura da ecotécnica propaga em todos os sentidos a proliferação mundial e o contágio imundo é bem a figura desta identidade e sem dúvida, está ela por terminar ela mesma esta identidade” (pp. 93-94).

“Um corpo se expulsa: como corpus, espaço espasmado distendido, rejeição-de-sujeito ‘imundo’, se for necessário guardar a palavra. Mas é assim que este mundo tem lugar”²²⁵ (p. 94).

“Com o corpo falamos disto que é aberto e infinito, disto que é o aberto do próprio fechamento, o infinito do próprio finito”²²⁶.

“Toda questão esta aí: Um corpo é extensão. Um corpo é exposição. Não somente que um corpo é exposto, mas um corpo consiste em se expor. Um corpo é estar exposto. E para estar exposto, é necessário estar *extendido*”²²⁷.

Comentários:

Talvez o conceito ou a palavra “fora” (dehors), tão presente nas reflexões pós-estruturalistas sobre o estatuto filosófico do corpo em nossa contemporaneidade, seja

²²⁴ « Penser en retrait de penser. Toucher ce gramme, cette série, cette étendue. La pensée se touche, sans être soi, sans se revenir à soi. Ici (mais où est ici ? Il n’est pas localisable, il est la localisation ayant lieu, l’être *venant* aux corps), ici, donc il ne s’agit pas de rejoindre une « matière » intacte : On n’oppose pas d’immanence à la transcendance. De manière generale, on n’oppose pas, les corps n’opposent ni s’opposent. Ils sont posés, déposées, pesées. Il n’y a pas de matière intacte – ou bien il n’y aurait rien. Au contraire il y a le tact, la pose et la dépose, le rythme de l’allée-venue des corps au monde. Le tact délié, partagé de lui-même. » (p. 102)

²²⁵ « Un corps s’expulse : comme corpus, espace espasmé distendu, rejet-de-sujet, « immond » ; s’il faut garder le mot. Mais c’est ainsi que ce monde a lieu. » (p. 94)

²²⁶ « Avec le corps nous parlons de ce qui est ouvert et infini, de ce qui est l’ouvert de la clôture même, l’infini du fini lui-même. » (p. 109)

²²⁷ « Toute l’affaire est là : un corps, c’est de l’extension. Un corps, c’est de l’exposition. Non pas seulement qu’un corps est exposé, mais un corps, cela consiste à s’exposer. Un corps c’est être exposé. Et pour être exposé, il faut être étendu (...) » (p. 109)

justamente a possibilidade teórica de se poder operar essa injunção ou co-participação da *extensão*²²⁸ e da *ex-posição* de um “ser-fora-de-si” (*être hors-de-soi*). E toda uma topológica do corpo é o que se elabora enquanto amplo conceito de *Corpus* de uma historicidade de um pensamento, diríamos, onto-bio(s)-zo(é)-lógico²²⁹.

²²⁸ Pensamos no termos *extension* e *extensif* no sentido derivado e co-presente à palavra *étendue* constantemente mencionada por Nancy como atributo de espacialização conceitual do ser pensável enquanto ente substancializável no tempo. O que é extenso seria a própria potência ôntico-ontológica do ser enquanto matéria de abstração em um plano conceitual.

Em LALANDE, André. *Vocabulaire Technique et critique de la philosophie*. « *Quadrige* ». Paris, PUF, 1926, 2006. é dada a referência específica: “*Etendue*: D. Audhenung; E. A, B. : *Extension* (...) A. *Qualité des corps d’être situés dans l’espace** et d’en occuper une partie. B. *Cette partie elle-même*. C. *Metaphoriquement, caractère de ce qui s’étend plus au moins loin* (...). *Critique* : Sur l’usage de ce mot chez Descartes, voir principes, II 10-15, où il distingue d’abord l’*espace*, l’*étendue*, le *lieu intérieur* et le *lieu extérieur*. Mais ces distinctions ne sont, pour lui, que traditionnelles et provisoires. Il conclut ainsi : « Nous ne distinguons jamais l’espace d’avec l’*étendue* en longueur, largeur et profondeur, mais nous considérons quelque fois le lieu comme s’il était en la chose qui est placée quelquefois aussi comme s’il en était dehors. L’intérieur ne diffère en aucune façon de l’espace, mais nous prenons quelquefois ou pour la superficie qu’il environne immédiatement la chose placée..., ou bien pour la superficie en général, qui n’est point partie d’un corps plutôt que d’un autre. » Ibid., II, 15. (...) Dans le langage de la philosophie contemporaine, *étendue* s’emploie le plus souvent au sens B. « Une *étendue* est une ligne, une surface ou un volume limités. L’*étendue* est ainsi par rapport à l’espace, pris dans son ensemble c’est que la durée*, au sens A, est par rapport au temps. Cf. Op. Cit., 304. (T) [Todo fragmento de texto em francês que vier seguido da marca (T) tem sua tradução na seção de traduções no fim da tese.

Seria importante marcar nessa referência a Descartes, o sentido que lê Nancy nesse corpus teórico cartesiano que ele observa como reverberação matemática e/ou metafísica de uma presença a si constantemente reincidente filosófica e artisticamente no próprio corpus de uma experiência estética mais abrangente como a europeia. Observa-se um ponto fulcral que percebe a impermanência do corpo como matéria de extensão dobrada e invaginada pela própria duração de sua entropia. O corpo se daria aí como baliza de relativização e de jogo de tensão entre uma necessidade ideológica ou teológica histórica e os pressupostos conceituais e filosóficos que são, na extensão desse corpus de questionamento, passíveis de desconstrução.

Nessa espécie de topológica de um pensamento da imanência do corpo, um “dentro” e um “fora” são pensados e articulados como atributos qualitativos e intensivos que se invaginam na duração da própria (im)permanência entrópica do corpo. Esse corpo é figurado elemento significativo e é o que é desconstruído como uma espécie de possibilidade crítica limite em relação ao espaço logocêntrico e eurocêntrico que historicamente foi possibilitado em grande medida pelo discurso teológico cristão. O exemplo mais incisivo feito por outro crítico e que me vêm em mente nessa mesma direção é o livro de Didier Huberman “*L’image Ouverte*”, Gallimard, Paris, 2007.

Nossa proposta é a de seguir esse raciocínio no que se relaciona à reverberação dessa problemática no que chamamos de escritura literária e que, de um modo ou de outro, pode ser avaliado em confluência à desconstrução de uma imagem de corpo sagrado ou sublimado. Fazemos isso em referência específica aos modos e à gestualidade própria que podemos ler como teatralidade dos corpos nos personagens e nas ficções de Clarice e de Blanchot. Cf. *Corpus*, pp. 7-9.

²²⁹ Fica a referência ao pensamento onto-bio-político, de Giorgio Agambem, que procura discernir a extensão de uma diferença entre uma programática política de uma referência filológica dos termos gregos *Bios* e *Zoé* caracterizadores da diferença entre um pensamento da vida considerada passível de uma organização biológica e metafísica e um conceito de vida indomável, situando-se no limite mesmo do controle político sobre um corpus bio-politizado na forma de uma tradição logocêntrica do pensamento. Em nosso caso, procuramos relacionar a instituição literária - entendida como campo de possibilidades de uma extensão disseminada sobre esses dois campos filológicos de referência - a uma programática onto-bio-política; justamente onde a vida se revelar como uma espécie de variância entrópica, modo de criação e corrupção criativa e paradoxal, no sentido de uma criação ficcional que desse campo de forças se desdobra como experiência limite ou experiência de

Pois como operar tecnicamente ou filosoficamente para além de uma metafísica do corpo como imanência da alma, essa injunção ou co-participação da extensão e da exposição do ser-fora-de-si, que deve de algum modo chegar a extrapolar e “intrapolar” ao mesmo tempo esse falso dualismo metafísico do corpo e da alma?

O fora (dehors) seria uma sobre-abertura, no sentido heideggeriano, e indicaria que algo quando se projeta para uma exterioridade também já possibilita um refluxo de interiorização nesse movimento. É uma dobra, uma espécie de curvatura na extensão dos corpos no mundo, um domínio de co-participações de forças, de tensões e de afecções que *não* se resolvem simplesmente sobre ou a partir do traço atributivo de uma representação direta, metafórica.

O corpo é uma potência ou um campo de potências de dinamizações múltiplas entre forma expressiva e matéria; na verdade, seria mais como uma formalização material na extensão dos corpos no mundo ou uma materialização formal dessa mesma extensão a um só tempo. No entanto, todo corpo é uma singularidade. Tecnicamente, o fora opera esse deslocamento incessante e necessário do que formaliza e materializa a presença expositiva e extensiva do corpo. O corpo, pensado agora a partir de uma imanência que o percebe em sua própria entropia com relação ao mundo e não mais considerado apenas em um movimento abstrato e fechado de um “ser-em-si” puro do corpo, mesmo que dialetizado sobre algum campo transcendental ou plano de subjetividade fenomenológica.

Mas, o fora é pensado na abertura e no escorregamento dessa paradoxal singularidade em travessia e em troca incessante com um jogo de forças cósmicas e *archi-tectonicas*²³⁰ fractais que o faz vibrar ou ressoar e que vibra também na conjunção da

devires-outros, sejam devires-animais, devires-corpóreos ou incorpóreos ou mesmo devires-imperceptíveis como podemos ler nesses termos, desde uma conceptualidade filosófica deleuzeana.

²³⁰ Cf. *Corpus*, 36-39. A menção a esse termo de *l'archi-tectonique* dos corpos se encontra na seção intitulada “Arealité”. Arealidade ou caráter e natureza do que têm a propriedade do do ar (*area*); tem também em francês por acidente, segundo Nancy, esta proximidade com o que sugere uma falta de realidade, ou “uma realidade tênue, leve, suspensa: aquela de uma separação que localiza um corpo ou (está) no corpo. Pouco de realidade do “fundo”, com efeito, da substância, da matéria ou do sujeito. Mas esse pouco de realidade faz todo o real *aréal* onde se articula e se joga aquilo que foi nomeado *archi-tectonique* dos corpos.” (minha tradução). Essa expressão, com toda a dificuldade que a beleza do neo-logismo pôde criar, me parece remeter ao pensamento dessa imanência própria ao pensamento onto-bio-político ocidental que Nancy desenvolve em *Corpus*. A intensão crítica que se perceberá nessa pesquisa, acabou por se tornar uma espécie de desdobramento no âmbito da literatura da reflexão de Nancy sobre essa cartografia ontológica do corpo em um *Corpus* bio-político se assim podemos dizer, tendo como linha reflexiva, a hipótese de se pensar o movimento dessa imanência do corpo em relação a criação literária a partir de uma imagem conceitual que desse conta do transitório entre coexistente entre o corpo enquanto voz narrativa e uma teatralidade literária que possibilitaria

singularidade do corpo próprio com a eventualidade imprópria e aberta do acaso. Vale dizer, a própria abertura é pensada como conceito imanente e sob o domínio de uma rede de relações sensório transcendentais, energético e pulsionais; enquanto uma espécie de curva na extensão múltipla dos outros corpos no mundo, o fora é uma tópica dessa abstração da imanência como invaginação do próprio pensamento.

Corpo e Corpus são as duas versões coalescentes para essa in-junção do corpo na extensão e na exposição do ser-fora-de-si. O ser-fora-de-si é a dimensão onde há uma exposição da própria extensão do corpo, o espaço onde um espaçamento tem lugar como duração de um corpo na extensibilidade de sua existência entrópica. O corpo então se escreve e se excreta a um só tempo a partir da palavra-conceito “corps excrit” de Nancy. Ele é *Corpus* finalmente como con-junção possível de sua própria matéria-tempo dada na linguagem enquanto expressão metamórfica de um pensamento sobre o próprio corpo (in)corpóreo ou imaterial do pensamento.

Pois é disso que se trata segundo Nancy. Para se falar do corpo, seria necessário criar a possibilidade de um discurso “ex-corpore”, de modo que o corpo saia de si mesmo e se exponha a si próprio nesse movimento para fora de si. Mas isso, Nancy diria não é coisa para o discurso, no sentido do que é mantido (tenu). Pois que o corpo, não é de algum modo aquilo que pode ser mantido ou concentrado num discurso “sobre” o corpo. É nesse sentido que Nancy cita a conferência de Artaud, *Pour en finir avec le Jugement de Dieu*, como sendo um discurso verdadeiramente “sobre” o corpo ou um discurso “ex-corporado” do corpo, mas também como um limite do discurso. Portanto, não é assunto do discurso como tal a não ser “mimar” uma “ex-corporação”.

Para Nancy:

A questão é, antes, que o discurso, que é por ele mesmo necessariamente incorporeal (essa palavra vem de nossa tradição: para os estóicos, tudo é corpo, salvo o discurso ou aquilo que é dito, o “*lekton*”, que é o “incorporeal”). Toda questão de um discurso sobre o corpo, é que o incorporeal do discurso *toca* (touche), de qualquer modo, o corpo.²³¹

pensar a instituição do ficcional como uma espécie de gestualidade inerente a produção desse mesmo *mundus-corporeus* que Nancy diz ser o mundo do “povoamento proliferante dos lugares (dos) corpos”, não tendo este mundo nada a ver com uma relação da semelhança, do fantasma, do simulacro e do espetáculo. Mas é esse mesmo mundo tecno-mundializado da imagem que deve ser percebido no desvio próprio e imanente que apresenta Nancy a partir de uma inventiva e densa leitura, como dissemos, onto-bio-política do corpo como espaço vertiginoso da multiplicidade do acontecimento estético e de sua promessa à finitude e que o abre ontologicamente à responsabilidade de sua própria travessia.

²³¹ Idem. p. 111.

Nesse sentido - ou seja, de se pensar o corpo enquanto produtor de uma espécie de imagem invaginada ou dobrada de um pensamento sobre si em tanto matéria de uma imanência expressiva e *escrita* e, por outra parte, de pensá-lo transubstanciado em Corpus de uma escritura - diria que a literatura libera numa certa contenção progressiva, esse corpus enquanto um complexo *Eu-eu-outro* codificado e transpassado ou de-limitado enquanto corpo extenso em relação a outros corpos desde então “in-corporados” e re-incorporados na extensão própria de um espaço literário absolutamente perpassado por uma potência de maquinação ou de jogo entre a incorporeidade discursiva e o próprio da extensibilidade, instaurado no Corpus mais amplo, que também nomeamos, com Artaud e Deleuze, o corpo sem órgãos da literatura.

Caberá intentar fazer a cartografia de uma gestualidade e de uma teatralidade própria à criação sígnica, maquinal ou alegórica desse corpo na extensão de sua matéria narrada (de seus incorporais enquanto imaginação e fabulação). E através dessa imanência expressiva dada pela voz narrativa, constituir uma espécie de retorno ao solo transcendental da própria matéria narrada, ali onde uma plástica eminentemente dramática dessa gestualidade é a expressão re-in-corporada numa extensão sulcada e trançada, aberta e ilimitada no acaso de sua re-excrescência operada por outros corpos ou corpus de leitura e escritura. Pois, não seria a literatura uma escritura e uma excreção próprias do corpo biológico e do corpo do sentido existencial?

Se o que não se pode ler numa escritura é justamente o corpo, então procuramos ler os restos móveis e dinâmicos desse corpo que em sua plástica e teatralidade dramática retorna corpus de uma escritura literária. É esse viés fantasmagórico mesmo o que nos interessa enquanto excrevinhação ou excrementação de si mesmo para fora de si enquanto trabalho em direção ao outro de si e ao outro de todo corpo.

Corpo que se lança fora-de-si (delírio próprio ao ato imaginativo do ficcional, ou seja, o espaço imponderável do real constituído enquanto realidade mesma do ato criativo) na reversão e invaginação próprias que a fundação de um espaço literário promove na construção de um Corpus de sentido limite, ali onde uma voz narrativa se excreve ou se expurga enquanto necessidade de duplo retorno ao mundo. Retorno do corpo morto em sua excreção na palavra que sempre é significativa de uma ausência essencial da atribuição do

sentido. E vinda sempre do espaçamento delimitador do próprio sentido que aí se atribui um movimento de inscrição, mesmo que excrescente, do refluxo essencial do que não tem sentido senão no seu próprio instaurar-se finalmente incorpóreo. Desenlace sucessivo constituído pela linguagem, meio caminho entre imanência e transcendência absolutas, jamais totalitário, pois firmado no inconcluso de toda finalidade que já não esteja delimitada na indiscernível experiência da finitude.

Se há uma dramática gestual em direção a uma gestualidade própria dos personagens Thomas e G. H. em direção a uma relação com um i-mundo no interior do próprio mundo, é que essa relação imunda no cerne do mundano pode reverter o sentido ao âmago aberto de uma idéia de sagrado, impelindo uma teatralidade dramática destes corpos literários em direção à infinitude do próprio mundo como espaço i-limitado de confronto com uma exterioridade sem-lei da criação ficcional. Há, de algum modo, reversão angustiosa e suspensiva do sentido nesse processo, pois como excrescência própria do confronto do corpo no corpus do mundo, não há con-formação pacífica possível das forças nesse processo de ficcionalização do corpo, mas instituição dramática de uma imagética ficcional que promoveria a entropia própria à consumação erótica de um corpo insublimável no plano de imanência que configura um Corpus literário no mundo.

Este *Corpus*, que deve ser compreendido aqui com Jean-Luc Nancy como um conceito, sem dúvida, mais amplo e, inclusive, conotando o sentido de uma imanência incorpórea por sua multiplicidade de atualização entrópica e sucessiva, será, num sentido, derivado, para nós, do que chamaremos também de corpo-sem-órgãos-da-literatura, emprestando a nomenclatura que Deleuze retoma de Artaud.

Corpo e Corpus de uma literatura comparada, portanto, será o que gostaríamos de compor junto às noções deleuzeanas de corpo sem órgãos da língua ou da literatura e de literatura menor, percebendo o atravessamento irreduzível de certas linhas de força que procuraremos associar ao movimento interno de uma gestualidade ou de uma teatralidade dramática nos textos ficcionais de Clarice Lispector e de Maurice Blanchot.

Diríamos então que uma noção de Corpus, enquanto extensibilidade do desejo num espaço virtual de produção de escritura, se atualizará na mesma medida em que um certo jogo do acaso produz reverberação daquele atravessamento das linhas de força que procuraremos cartografar enquanto uma teatralidade no interior-exterior das ficções.

Essa teatralidade que intentamos desdobrar como intersecção de dois movimentos ficcionais literários será finalmente da ordem do que Anne Sauvagnargues resume como a elaboração de uma noção ampla e onto-energética da arte para Deleuze na forma de uma diagramação inter-seccionada e entrelaçada das três linhas básicas de forças da teoria deleuzeana-guattariana: a linha molar, linha molecular e linha de fuga. Diríamos, seguindo esse mesmo raciocínio, que se trata, na síntese teórica de Sauvagnargues, de uma “tábua das categorias do devir”, expostas principalmente em *L’anti-oedipe*, *Rhizome* e *Mille Plateaux*:

Três linhas se entrecruzam e compõem todos os corpos. A linha dura corresponde às formações molares, procede por sobrecodificação generalizada. A linha relativamente mole de códigos e de territórios entrelaçados, que corresponde às linhas moleculares, passa sempre através das linhas molares, “como o tecido molecular onde mergulha este agenciamento”. Ela implica um movimento de desterritorialização. Em terceiro lugar, a linha de fuga decodifica e desterritorializa: A arte compreende uma tal linha de fuga, desde quando ela é levada à excelência do gênio, mas como as linhas de fuga supõem o território que elas desterritorializam, a arte como os outros corpos mistura constantemente estas três linhas. As máquinas desejanças em *O anti-Édipo*, os agenciamentos de *Mille Plateaux* se compõem dessas linhas e formam uma cartografia dos corpos.²³²

Encontrar uma sobrecodificação possível das linhas de força no interior-exterior (na dobradura de uma estética da ficção) dessas ficções, ao mesmo tempo em que elas subcodificam, num movimento intercalado e entrecruzado, outras linhas de significação ou mais amplamente de sentido dos textos, é o desafio que agora se impõe como a própria linha de fuga justaposta à necessidade dúplice (da crítica e do objeto) de criação dos corpos imaginários dessas experiências literárias às quais chamamos limite. Pois justamente operando na curvatura imponderável de suas criações poéticas, esses textos, ambientalizam em performance, uma possibilidade de despersonalização do próprio sujeito produtor de uma subjetividade que já não é simplesmente programática no sentido do estabelecimento de uma ficção irreduzível ao real, mas busca sim, na *sobrevalorização neutra* de seu próprio movimento teatral e dramático (a leitura e portanto também a crítica é potência semi-

²³² Cf. SAUVAGNARGUES, Anne. *Deleuze et L’art*. Paris, PUF. 2005, p. 193 « Trois lignes s’enchevêtrent, et composent tous les corps. La ligne dure correspond aux formations molaires, procede par surcodage généralisé. La ligne relativement souple de codes et de territorialités entrelacées, qui correspond aux lignes molaires, passe toujours à travers les lignes molaires, « comme le tissu moléculaire où plonge cet agencement ». Elle implique un mouvement de déterritorialisation. Troisièmement, la ligne de fuite décode et déterritorialise : l’art comprend une telle ligne de fuite, lorsqu’il est porté à l’excellence du génie, mais comme les lignes de fuite supposent le territoire qu’elles déterritorialisent, l’art, comme les autres corps mélange constamment ces trois lignes. Les machines désirantes de *L’anti-Œdipe*, les agencements de *Mille Plateaux* se composent de ces lignes qui forment une cartographie des corps. »

aleatória entre necessidade e desejo) a nervura existencial que poderia, no limite, operar um eterno retorno desses corpos imaginários à fonte desejante e absolutamente *a-centrada* de sua mesma impossibilidade de se fazer finalidade e conclusão de seu próprio desejo criador.

O sentido que gostaríamos de tentar expor em nossa reflexão sobre o corpo, o corpus e a experiência de escritura que desse espaço de transição pode ser provada numa relação com o ficcional e o literário, é de um modo abrangente o do corpo como o espaço onde se dá uma experiência limite. Há no corpo, portanto, a própria experiência do tempo, que em nossa hipótese será aproximada e mesmo investida do sentido do que chamamos e chamaremos de: *épreuve d'écriture*.

Pois será a partir da literatura que observaremos toda uma cartografia dos gestos desse corpo, formulando nesse movimento descritivo, sem jamais obedecer a nenhuma lei de estruturação esquemática, uma teatralidade, onde o que chamamos experiência-limite, com Blanchot, poderá ser percebida enquanto plasticidade e dramaturgias inerentes ao movimento submerso desse corpo de desejo que porta em nossa hipótese a potência própria do que será pensado como a voz narrativa, portadora da potência poética do neutro como “l’atteint d’une affirmation infini.”²³³

²³³ Cf. Os capítulos “L’affirmation et la Passion de la Pensée negative” e “Le jeu de la pense”, essenciais para o entendimento da problemática da experiência limite tal qual comentada por Blanchot a partir da reflexão absolutamente original que perpassa toda a obra de Bataille e que encontra no livro *L’expérience intérieure* publicado por Gallimard em 1943, sua formulação mais aguda. Esperamos poder descrever a relação conceitual de experiência limite na literatura de Clarice Lispector e Maurice Blanchot, bem como sua reverberação através dos outros conceitos supracitados, no decorrer da pesquisa. Uma primeira formulação de Blanchot sobre a questão da experiência limite bataillana e nomeada experiência interior, pode ser lida no seguinte trecho: “A experiência limite é a resposta que encontra o homem quando este se põe radicalmente em questão. Esta questão que compromete todo o ser exprime a impossibilidade de um término do questionamento ou de qualquer consolação ou qualquer verdade que seja, nem em relação ao interesses ou resultados da ação, nem às certezas do saber e da crença. Movimento de contestação que atravessa toda a história, que tanto se fecha em sistema, tanto atravessa o mundo e se finaliza em um para além do mundo onde o homem se confia a um termo absoluto (Deus, Ser, Bem, Eternidade, Unidade) - em todos esses casos se renuncia”. BLANCHOT, Maurice. *L’entretien infini*. Paris, Gallimard, 1969, pp. 300-323. Como esse absoluto pode ser liberado de seu dogma e compreendido? Blanchot aproxima essa pergunta da noção de impossível de Bataille. Ele explica: essa palavra [o impossível], “é necessário entender rigorosamente, é necessário entender que a possibilidade não é a única dimensão de nossa existência e que nos é talvez dado “viver” cada evento que se passa em nós mesmos como uma dupla relação, uma vez como aquilo que compreendemos, discernimos, suportamos e controlamos (seja isso dificilmente e dolorosamente) relacionando isso a algum bem, a algum valor, vale dizer em última instância, à Unidade; uma outra vez, como aquilo que se subtrai a todo emprego e todo fim, muito mais como aquilo que escapa a nosso poder de fazer a experiência (l’*épreuve*), mas a experiência daquilo que nós não poderíamos escapar: sim, como se a impossibilidade, aquilo ao qual nós não podemos mais poder, nos esperasse por trás de tudo o que vivemos, pensamos e dizemos, por pouco que estivéssemos próximos dessa

Transcrição do Prefácio à edição em espanhol de *58 indicios sobre el cuerpo, Extensión de Alma*.²³⁴

“*Res extensa – res cogitans*: cosa extensa, cosa pensante. Sustancia de partes exteriores las unas a las otras, sustancia sin partes, reunida en relación a sí (sentir, concebir, juzgar, querer, imaginar, también amar...). Hemos tomado la costumbre de concebirlas de un modo apresurado y perezoso, como dos cosas puestas la una junto a la otra, extrañas la una a la otra, incluso exclusivas y opuestas. Eso es sin embargo, malentender la lección de Descartes. Pues este último no distingue estas dos *res* tan claramente sino a fin de mostrar cuán independientes son sus *realitates* respectivas la una de la otra, hasta el punto de que no existe la menor dificultad para pensarlas unidas según lo que él llama, con una extrema precisión, una *unión sustancial*: no una tercera res, sino la unión de las dos primeras que son las únicas (como Spinoza, en particular, lo recordará, designándolas como los dos atributos de la única sustancia).

Esta unión sustancial se deja concebir por poco que se perciba claramente que la cosa pensante, no siendo extensa, es decir, para nada exterior a sí misma, puede fácilmente, e incluso del modo más natural o evidente del mundo (una evidencia para la que no es necesario forzar el espíritu por método, dado que ella va de suyo en la vida ordinaria), mezclarse con la cosa extensa en todos sus puntos. De hecho, el *cogito* puntual, extraño a la exterioridad, opera en cada punto del cuerpo. Se extiende así, si se quiere, conforme a una extensión (o una especie de materialidad) muy singular, que es la propiedad del “en ninguna parte” – o de la parte nula – en todas las partes.

Pero en este sentido, la cosa extensa tampoco es simplemente exterior ni extraña a la cosa pensante. Es su lugar de ejercicio, o mejor aun, es su ejercicio mismo. Para relacionarse consigo misma [*à soi*] en todas sus operaciones, la cosa pensante debe separarse de la pura puntualidad. Debe extender-se. Al extenderse, se desvía de sí – no se divide verdaderamente, no se corta, sino que se desvía. De este desvío, debe regresar, volver a “sí misma. Pero esa vuelta pasa por un afuera. Solamente allí ella podrá constituirse en “adentro” y en egoidad. El “adentro”, desde el comienzo, está formado por el desvío-afuera, es propiamente *abierto desde afuera*. Es igual una habitación cuya puerta no se abriría más que desde afuera...

Si siento, es que resiento – en mí o para mí – el efecto sensible de algo del afuera, lo que solo es posible si yo mismo me dirijo al contacto de ese afuera, yo mismo, pues, fuera de mí para ser *en* mí. Aun cuando dudo de todo, es el último resto de la representación del afuera – aunque sea fantasmático u onírico y aunque sea sometido a la más severa duda sobre su *realitas* – lo que permite relacionarme conmigo en el modo de la evidencia de un *ego sum*.

Desde que se enuncia, ego se separó de sí, por poco que sea, al igual que un cuerpo, en efecto, separó sus labios para pronunciar la frase “yo soy”. De inmediato, esta frase significa: “yo soy, incluso si no hay nada más en el mundo, cosa real capaz de distinguir-se

espera, sem jamais faltar a isso que exige esse excesso, essa excedência; excesso de vazio, excedência de negatividade, que é o coração infinito da paixão do pensamento.” (pp. 307-308, tradução nossa).

²³⁴ NANCY, Jean-Luc. *58 indicios sobre el cuerpo, Extensión del Alma*. Trad. Daniel Álvaro. Buenos Aires, La cebra, 2007, p. 9.

de sí para ponerse; me pongo en mí mismo, en mi distinción puntual, porque puedo pasar por el mínimo de desviación que me relaciona conmigo”.

El cuerpo está, pues, envuelto en el *cogito*. Está envuelto allí, de manera paradójal, como su desenvolvimiento, es decir, también como su exterioridad o como esta ex-posición según la cual sólo su simple posición es posible. Por consiguiente, cuerpo es extraño [*étranger*] al espíritu sólo si esta extrañidad [*étrangèreté*] – y esta extrañeza [*étrangeté*] – se inscriben en el corazón de la intimidad egoica y le permite así relacionarse consigo mismo [à soi] al tiempo que se relaciona con el mundo (en verdad, estas dos relaciones son indisociables).

La sustancia extensa es la extensión y la exterioridad de la sustancia pensante, que sin este afuera no podría constituir-se en interioridad. Mejor aun: conviene deshacerse del esquema de un interior opuesto a un exterior. No hay más que un existente, que puede considerarse bajo el aspecto de su puntualidad o bien bajo aquel de la exposición de esta puntualidad. Expuesto, el punto de coincidencia a sí se repite indefinidamente a largo de todas las dimensiones a través de las cuales ejercita su propiedad de *sentido* (sentir, asentir, resentir). *Ego* es el punto de sentido – a la vez incalculablemente multiplicado y siempre idéntico en su retirada inextensa – de la configuración (lineal, voluminosa, motriz, plástica) que se llama un *cuerpo*. O bien, para intentar decirlo de manera más ajustada, ego es el *un* de “un cuerpo” y cuerpo constituye el sentido de este un sin el cual éste se aboliría en la nulidad de su inextensión.

Jean-Luc Nancy, agosto de 2007

Comentário:

Faremos um breve comentário em relação a esse prefácio, texto que curiosamente se publicam primeiro fora da França. A primeira publicação saiu num número da *Revista de Comunicação e Linguagens* (n. 33, Lisboa, 2004) e a segunda, em italiano, nas atas dos *Fundamenta* de Veneza em 2002, mas logo em seguida surgindo em *Po&sie* (n. 99, Paris, 2002) e também saindo em um volume com Antonia Birnbaum, “Exister, c’est sortir du point”, em *Cahiers du Portique*, Metz, 2004. No mesmo ano foram publicados conjuntamente em Montreal pela editorial Nota bene, seguido de um texto de Ginette Michaud, intitulado “Appendice”. Por último esses textos foram reunidos na terceira edição de *Corpus* (Paris, Métailié, 2006), livro de 1992 e reeditado, corrigido e aumentado, em 2000.

Já havíamos comentado algumas passagens de *Corpus* que achamos esclarecedoras para aproximar e relacionar alguns pontos (talvez operando alguns conceitos desse livro em outra modulação de leitura, aproximando ou variando algumas de suas imagens) relevantes do que chamamos de uma ontologia da imagem de Nancy e que se daria a partir de uma *energética* do corpo e do corpus enquanto atributos de uma “pluralidade singular do ser”.

Esse prefácio escrito em agosto de 2007 nos permitiu ter a chance de compreender melhor e mesmo de nos aproximarmos a uma leitura mais contundente do que chamamos *teatralidade maquínica da literatura e épreuve* crítica na pesquisa que desenvolvemos.

Durante toda a pesquisa procuramos abordar imagens conceituais relativamente diferentes, segundo cada um dos autores estudados que trataram todas desse “espaço” ou desse *intervalo* diferencial ôntico-ontológico que condiciona uma troca relacional “constitutiva” (ou “essencial” com ênfase nas aspas) entre uma *res extensa* e uma *res cogitans* no sentido que nos oferece Nancy. Procuramos sempre perceber a força paradoxal que se exerce nesse intervalo e a medida em que a própria linguagem é nesse campo limite atravessada pela mesma potência de desobramento (*désœuvrée*) ou, como chamamos em outro lugar, potência (in)operante. Pois as literaturas que lemos de Clarice Lispector e Maurice Blanchot não fazem senão *teatralizar* essa relação intervalar e desobrada entre a coisa pensável e a coisa extensível na forma de uma literatura que chamamos limite e que se dá a partir de uma expressividade ou força teatrológica da qual gostaríamos destacar as figurações ou modulações de uma experiência que chamamos *épreuve* crítica.

Se uma egologia (e pensamos também no livro de Claude Morali) em Nancy pudesse ser seguida de perto, naquilo que há de potente nessa estratégia de reflexão ou de *épreuve*, ela abarcaria o que chamamos de potência do (in)operante, no sentido das imagens que são tratadas nos textos que trabalhamos e que indicam uma possibilidade de pensarmos na experiência (in)corpórea de um corpus que se *desobra* (*désœuvre*) no intervalo (dos signos, dos corpos, dos textos, da eclosão da existência) enquanto uma economia crítica dos afectos na literatura.

Um índice ou vários índices importantes dessa economia seriam as próprias imagens poéticas que implicariam ou descreveriam cenas de uma fragmentação do sentido e da identidade do corpo operada pela expressividade agônica da voz narrativa desses textos

(*corpus* das obras de Clarice e Blanchot gravitados em torno a *A paixão segundo G.H.* e *Thomas l'Obscur*) e das situações ou cenas-limite invocadas em seus personagens.

De que modo indiciar movimentos advindos de uma certa expressividade da relação das próprias imagens e das condições paradoxais, incisivas ou de suspensão do sentido que possam ocorrer nesse movimento dos corpos no seio da própria narrativa?

Escolheremos cenas que chamamos “inaugurais”, menos por sua hipotética carga principiadora (mesmo que inegavelmente iniciadoras de séries e ou figurações a partir da própria narrativa) do que por sua condição paradoxal de prenúncio, pressentimento e eventualização do que chamamos de experiência literária.

As séries (desdobramento das cenas que indicam um complexo expressivo de uma imagem afectiva) que procuraremos acompanhar na seqüência do desdobramento dessas cenas inaugurais deveriam poder ser confrontadas entre si, entre os textos escolhidos para serem lidos enquanto performances dessas linhas de criatividade e ficção (*res fabula*) que são desdobradas na forma de poéticas-limite de uma existencialidade em processo ficcional. Trabalho e desdobramento (*désœuvrement*) da imagem de um Eu-eu-outro (*je-moi-autre*) na transferência incessante que se produziria como teatralidade de um *corpo-corpus* literário, espécie de teatralidade enquanto *alterografia* (*autrebiographie*) de si como ser-para-fora-de-si (*être-hors-de-soi*). A imagem de uma teatralidade teria a vantagem de se elaborar como ambiência e espaçamento *heterológico* (*hétérologie*) do sentido e do processamento desse intervalo relacional da “coisa extensa” e da “coisa pensável”, indiscerníveis na confluência de uma leitura que se basearia numa idéia-performance ou numa *épreuve* imanente sobre o pensável e o fático. Dando-se inexoravelmente como uma *ontologia da imagem* na forma de um embate e de uma lógica das sensações sobredeterminantes e desfigurantes de uma dialética do sensível e do inteligível. Esse é de algum modo o traço de uma teoria ontológica da imagem que não pode mais se contentar com uma simples desaceleração da experiência no devir, mas deve procurar “performar” uma relação diferencial ôntico-ontológica no seio da experiência do pensamento, ou seja, o que chamamos por simplificação de *épreuve* da própria experiência. Essa *épreuve* é o que a literatura-limite atinge por sua capacidade de tornar o intervalo indiscernível da *res extensa* e da *res cogitans*, essa região de espaçamento e temporalização *crônico-aiônica* que poderíamos chamar de *res fabula* ou *coisa ficcional*. Compartilhando tanto uma existência contínua quanto descontínua no seio de um inter-

relacionamento dos existenciais imanente-transcendentais corpo-*corpus*-mundo, sendo *corpus* a dimensão *homoestática*²³⁵ da própria linguagem enquanto excrição corpórea de matérias e imateriais.

A partir das imagens ficcionais limites de Clarice e de Blanchot acedemos à ordem de uma modulação tanto vertical quanto horizontal das forças dadas nessa literatura pela forma e a expressividade dos movimentos e das cenas que aí são operados por uma voz narrativa que se interpenetra numa substancialidade da própria matéria narrada, aí esburacando essa própria matéria, pela via e pela instauração de movimentos e imagens, figurações e poéticas que se impõe mais como teatralidade afectiva do que por uma descritibilidade de estados mesmo que poéticos. Nesse ponto, é como se o nível poético ganhasse uma outra configuração da experiência operado como figuração do sensível e pelo alcance das imagens que tocam os limites de situações de abjeção ou de impossibilidade de pacificação inteligível, como, por exemplo, o relato de situações absolutamente paradoxais e de performance de estados que só podem ser experimentados em sua significação caótica, e mesmo bizarra, como no caso da cena do enterramento por si próprio de Thomas no capítulo IV da primeira versão de *Thomas L'Obscur*.

Ou ainda, quando Thomas, um pouco antes dessa cena da escavação da própria cova, e como procuramos desenvolver em outro lugar, quando em mais um encontro feliz, como dizíamos há pouco, a respeito de um texto de Barthes sobre Bataille, enfim, quando reencontramos uma cena em que baratas (cafards) sobem pelas costas de Thomas; exatamente no momento em que o personagem se mistura em uma *afectividade* ambivalente ou paradoxal em relação às palavras de um texto que ele lê em seu quarto.

Qual a imagem abjeta desse inseto que veremos teatralizar toda a agudez da *épreuve*-limite de G. H., essa cena é armada exatamente no momento em que a voz narrativa de desdobra no movimento propriamente de desvio do “eu” em direção ao “ele” e vice versa, (e aí lembramos toda a questão do neutro blanchotiano em seu sentido gramatológico ou semiótico mais imanente). A partir desse movimento, a *coisa ficcional* pode ter lugar no

²³⁵ Regulação bio-física dos corpos para manutenção anti-entrópica do sistema vital. O uso do termo é uma estratégia para alcançarmos a potência reguladora imanente do termo, no sentido mais amplo que lemos o pensamento de Nancy, qual seja, de uma ontologia da imagem (a partir de Blanchot) como necessidade biopolítica do ser humano na contemporaneidade. Giorgio Agambem trabalha essas questões por um viés ainda mais próximo de Heidegger. Sloterdijk, por outro lado nos parece operar como limiar entre Heidegger, filosofia francesa da diferença e o pensamento oriental.

limite de atração ou distanciamento, ou um e outro e em seu desvio. Como a teatralização da *épreuve* de uma experiência do (im)pensável ou por outra, do encontro permeado e atravessado pela imagem tensa e absolutamente performada dessa maquinaria teatral do próprio intervalo entre a coisa extensa e a coisa pensável, que não deixamos de tentar descrever o movimento a partir da aproximação à poética do neutro de Blanchot:

Il entra avec son corps vivant dans les formes anonymes des mots, leur donnant sa substance, formant leurs rapports, offrant au mot être son être, possédé après chaque mot par le serpent de la phrase. Pendant des heures il se tient, comme un mort, avec à la place des yeux de temps en temps les mots yeux : il était immobile, fasciné et dévoilé. Pourtant, même lorsqu'il se fut abandonné et que, regardant son livre, il se vit avec dégoût sous la forme du texte qu'il lisait, il garda la pensée qu'en lui, privée de sens et presque de vie demeurait des mots obscurs qui veillaient profondément. Ces mots poursuivaient une vie sourde qu'il nourrissait tout en y restant étranger. Dans l'état incompréhensible où *il* se trouvait, alors que le mot *il* et le mot *Je* montait sur lui comme des gigantesques *cafards* et, juchés sur ses épaules, commençait un interminable carnage, il reconnaissait le travail de puissances indéfinissables qui, âmes désincarnées et anges de mots, l'exploraient.²³⁶

Essa cena não poderia apresentar melhor todo o movimento que procuramos descrever pelas modulações de alguns representantes do pensamento contemporâneo, preocupados em performar possibilidades de uma experiência do pensamento que possa atravessar de pólo a pólo as falsas extremidades do pensável e nesse trajeto cruzar de cada lado dessa linha infinita seus próprios limites. Essa cena também teatraliza certa perspectiva limiar sobre um pensamento fenomenológico que torna-se cada vez mais o discernimento de seu limite e a necessidade de sua transvaloração para uma experiência do limite e de uma lógica da sensação e da imanência do estético como território do pensável e variação contínua de si mesmo em direção aos seus limites.

Ou na cena inaugural de *A paixão segundo G.H.* onde a perda da terceira perna teatraliza maquinalmente uma sobre determinação de uma falta em sua excedência amputada e faltosa. Excedência que é a própria imagem da *épreuvée* (*prova-da* em sua imanência sensacional digerida e experimentada enquanto reverberação da relação *afectiva*,

²³⁶ Cf. BLANCHOT, Maurice. *Thomas l'Obscur*. Gallimard, Paris, 2005, P. 45. "Ele entrara com seu corpo vivo nas formas anônimas das palavras, lhes dando sua substância. Formando suas relações, oferecendo à palavra ser seu ser, possuído junto a cada palavra pela serpente da frase. Durante horas ele esteve como um morto, de tempo em tempo, em lugar dos olhos, palavras-olhos: ele estava imóvel, desvelado e fascinado. Contudo, do mesmo modo em que ele se viu abandonado, e que, olhando seu livro, ele se viu com desgosto, sob a forma do texto que ele lia, o pensamento que nele, privado do sentido e quase da vida, permaneciam palavras obscuras que o velavam profundamente. Estas palavras perseguiam uma vida surda que ele nutria restando nela totalmente estrangeiro. No estado incompreensível no qual ele se encontrava, no momento em que a palavra *ele* e a palavra *Eu* nele subiam como baratas gigantes e, agarradas em suas costas, iniciavam uma

pulsional e não apenas material de um corpo-*corpus*) da experiência corpórea limite.

Vejamos o seguinte trecho de Clarice:

Se eu me confirmar e me considerar verdadeira, estarei perdida porque não saberei onde engastar meu novo modo de ser – se eu for adiante nas minhas visões fragmentárias, o mundo inteiro terá que se transformar para eu caber nele.

Perdi alguma coisa que me era essencial, e que já não me é mais. Não me é necessária, assim como se eu tivesse perdido uma terceira perna que até então me impossibilitava de andar mas que fazia de mim um tripé estável. Essa terceira perna eu perdi. E voltei a ser uma pessoa que nunca fui. Voltei a ter o que nunca tive: apenas as duas pernas. Sei que somente com duas pernas é que posso caminhar. Mas a ausência inútil da terceira me faz falta e me assusta, era ela que fazia de mim uma coisa encontrável por mim mesma, e sem sequer precisar me procurar.²³⁷

Essa cena é a própria teatralidade maquínica de uma passagem pela literatura, da experiência do intervalar como presença paradoxal da vontade enquanto vontade de performance da angústia. O angustioso deveria poder ser vivenciado na repetição de sua emergência, mas é absolutamente necessário que ele se dê como instauração de uma teatralidade que o forje em sua consistência intervalar, ou em sua eclosão ambivalente. O impasse gera de início o espaço onde pode se dar o espaçamento (*l'éloignement*) desse deslizamento, da linha de fuga ou do desvio da extensibilidade da coisa angustiosa encenada, dramatizada numa temporalidade do pensável enquanto atualização ficcional. A imagem bizarra que corresponde ao movimento de uma perda de algo aparentemente desnecessário pode teatralizar o sentido da própria ausência como presença e materialidade do relato dado na potência do poético.

Nessa imagem ou nesse jogo de imagens, o poético pode lidar com a dinâmica do pulsional que se exerce no domínio paradoxal do intervalo. Um incorpóreo ficcional (perda de uma terceira perna) dado como imagem dessa teatralidade limite do pensável, se investe

interminável carnificina, ele reconhecia o trabalho de potências indefiníveis que, almas desencarnadas, e anjos de palavras, o exploravam.” (Tradução nossa. O itálico em “*cafard*” é nosso)

²³⁷ LISPECTOR, Clarice. *A paixão segundo G.H.* Rio de Janeiro, Rocco, 1998. P.11-12. “Si je me reconnais et reconnais mon authenticité, je serai perdue parce que je ne saurais pas où insérer ma nouvelle façon d’être – si je progresse dans mes visions fragmentaires, le monde entier va devoir se transformer pour que j’y prenne place.

J’ai perdu une chose qui était essentielle pour moi et qui désormais, ne l’est plus. Elle ne m’est plus nécessaire, tout comme si j’avais perdu une troisième jambe qui jusqu’alors me rendait la marche impossible mais faisait de moi un socle stable. J’ai perdue cette troisième jambe. Et je suis redevenue c’est que je n’avait jamais été. J’ai retrouvé ce que je n’avait jamais eu : rien que deux jambes. Je sais que c’est avec deux jambes seulement que je peux marcher. Mais l’absence de cette troisième jambe inutile me manque et m’effraie, c’est cette jambe-là qui faisait de moi une chose sur laquelle je pouvais compter sans même avoir besoin de m’en

de uma potência de figuração fantasmática que é em suma a articulação estética de um movimento próprio de uma literatura pensante.

Para além de uma qualidade linear e narratológica da cena e, ainda, da localização de uma idéia diegética que deveria ser desdobrada, há uma complexa dramaticidade poética do neutro - como originariamente e teoricamente em Blanchot - que justamente, suspende a inteligibilidade dialética de um desdobramento lógico da cena, para a constituição de uma teatralidade literária que será de certo modo “barroca”, tendendo a uma dramaticidade agônica maquinalmente repetitiva e literalmente ou performativamente sem desfecho que não instaure novamente, pelo grafismo dos seis traços no final do relato, o retorno possível dessa cena fantasmática à origem infinitamente reencontrada nos seis traços de seu gesto (re)inicializante (*le geste ressassant*)²³⁸.

Diríamos que essas duas cenas poderão, na parte II da tese, aceder a uma potencialização de desdobramento expressivo de sua cartografia de afectos a respeito das quais procuraremos *épreuver* criticamente a teatralização maquínica que para nós tem lugar nesses dois textos de Maurice Blanchot e de Clarice Lispector e que performam ou experimentam, no limite das figurações homeostáticas (*L'homéostasie*), o próprio de uma indeterminação recorrente entre a instauração do afectivo e do emotivo como intercâmbio e polarização insolúvel no seio do intervalo entre a coisa pensável e a coisa extensível, ou seja, abre e acede ao fora como aproximação do (im)pensável, como literatura-limite.

Voz narrativa e voz narradora em *L'entretien infini* de Maurice Blanchot.

Em um determinado momento do texto, já quase no final do capítulo intitulado “La voix narrative (le “il”, le neutre)” de *L'entretien infini*, há a indicação de uma diferença que aparece apenas em uma frase entre parênteses, marca própria ao comentário, qual seja: “La

inquiéter. » Cf. LISPECTOR, Clarice. *La passion selon G.H.*, Traduit par Claude Farny, des Femmes, Paris, 1998. p. 21-22.

²³⁸ Comentamos em outro lugar, a lamentável troca desses traços por reticências na tradução da edição francesa da editora Des Femmes que contudo, eficientemente traduz Claude Farny, sob o título de *La Passion selon G.H.* que aqui referimos.

voix narrative (*je ne dit pas narratrice*) tient de la son aphonie”²³⁹. Blanchot diferencia a voz narrativa - tema de todo o capítulo dedicado justamente a essa discussão e suas relações com a figura conceitual do neutro - de uma voz narradora (*voix narratrice*).

Essa diferença se dá no contexto da importância maior de todo o desenvolvimento especulativo sobre o estatuto complexo e diferido da posição ou da topológica, dessa verdadeira máquina móvel e dinâmica que significa a voz narrativa no conjunto do pensamento blanchotiano.

Blanchot parte do estatuto de impersonalidade relacionado com uma topológica do uso da terceira pessoa no relato (a passagem do “eu” ao “ele” como modo próprio de uma significação fabular narrativa) que põe em jogo historicamente a narrativa épica, passando por sua mutação semiológica moderna na forma do romance de Cervantes e transformando-se, finalmente, nas formas contemporâneas do relato (*Récit*), conhecidas em geral como associadas à dissolução da posição e do estatuto ontológico do narrador que se desenvolve até nossa contemporaneidade.

A voz narrativa não é a voz narradora no sentido específico em que essa última é associada ao modo particular e retórico com que a “história” pode se particularizar numa

²³⁹ Cf. BLANCHOT, Maurice. *L'entretien Infini*. Paris, Gallimard, 1969, p. 565 (Itálico nosso). Anteriormente Blanchot se remetia à idéia de uma atopia e afonia complexas, resultantes desse deslocamento atualizante do signo no seio de uma virtualidade narrativa enquanto processo estático e dinâmico em relação ao tempo. Esse movimento singular que porta a voz narrativa seria ora uma atualização centrífuga ora uma reatualização centrípeta numa relação de leitura que teria no desejo de ficção e na permanência dessa distância, a promessa reivindicada de um retorno à matéria narrada. Essa afonia é imbricada no ritmo próprio da instância paradoxal da voz narrativa (*le voix narrative*) enquanto potência do neutro, no que concerne à velocidade e fixidez, lentidão e volatilidade em relação ao regime interno de suas reverberações, seja em função das hierarquias heterogêneas postas em tensão por suas forças narradoras (*le voix narratrice*), seja equacionando sem fim (pelo movimento de atração ou repulsão das forças descritivas do “il” como sinalética do neutro) os gestos e a teatralidade dramática de seus personagens, possivelmente promovida por essa vocalização atópica e paradoxalmente afônica a qual se remete Blanchot enquanto instância sinalética própria à voz narrativa. Ou seja, nessa diferenciação não se trata aqui da evidência quase “física” da voz que se exerce co-presentemente à digese de um narrador ou dos personagens constituídos na ficção, mas do movimento *instancial* e ontológico de um regime poético e semiológico de coesão e repulsão de forças corpóreas e extra-corpóreas as quais a voz narrativa opera uma captura e uma distribuição de forças, diagramadas ou cartografadas enquanto uma trans-subjetividade generalizada. Citamos o fragmento que envolve a frase : «Le « il » narratif, qu’il soit absent ou présent, qu’il s’affirme ou se dérobe, qu’il altere ou non les convention d’écriture – la linéarité, la continuité, la lisibilité – marque ainsi l’intrusion de l’autre – entendue au neutre _ dans son étrangéte irréductible, dans sa perversité retorse. L’autre parle. Mais quand l’autre parle, personne ne parle, car l’autre, qu’il faut se garder d’honorer d’une majuscule qui le fixerait dans un substantif de majesté, comme s’il avait quelque présence substantielle, voire unique, n’est précisément jamais seulement autre, il n’est plutôt ni l’un ni l’autre, et le neutre qui le marque, le retire des deux, comme de l’unité, l’établissement toujours au dehors du terme, de l’acte ou du sujet où il prétend s’ouffrir. La voix narrative (je ne dis pas narratrice) tient de là son aphonie. Voix qui n’a pas de place dans l’ouvre, mais qui non plus ne la surplombe pas, loin de tomber de quelque ciel sous la garantie d’une Transcendance supérieure [...] »

pluralidade de vozes ou de personagens de uma narrativa. Aí se dá uma dinâmica específica, mais ou menos matematizável, de suas recorrências, de seus formas e de suas funções. A voz narrativa sobre a qual especula Blanchot, refletindo sobre seu desenvolvimento semiológico e histórico, se relaciona a toda a pesquisa do estatuto móvel e diferencial que co-existe em uma imanência da matéria narrada. Não se trata simplesmente da condição ou do lugar onde uma determinada seqüência de diálogos ou de frases se dá nesse ou naquele personagem, em tal ou qual narrador da história, mas da matéria dinâmica que por sua natureza iterável faz da linguagem uma espécie de substância tanto transitiva quanto intransitiva, dependendo de seus modos de conformação expressiva, ou, em outra chave teórica, dependendo da capacidade de condução e constituição das forças sensíveis que teriam lugar no relato.

A passagem do “eu” ao “ele”²⁴⁰ não intercambia simplesmente uma relação com um outro eu ou o que Blanchot chama de desinteresse estético, critério metafísico kantiano que funcionou como fundo teórico e filosófico para a literatura quase no fim do século XIX. Há uma outra série de relações nessa passagem que são bem mais rarefeitas e que se situam como fundo dinâmico e móvel na narrativa e que caracteriza justamente a relação da linguagem em geral e especificamente da linguagem literária como de ordem ontológica, semiológica e performativa.

Uma matéria narrada pode ser dita de diversas formas e seria essa variação de possibilidades o que conteria uma indemonstrabilidade do que - ao mesmo tempo em que é contado diferentemente - não pode ser em si mesmo narrado como a singularidade autêntica ou o processo próprio do narrar. Vale dizer que o que é sempre tematizado enquanto narrado se desfaz de seu centro justamente no momento em que se narra pelas das funcionalidades plurais que operam a partir de uma voz narradora deste ou daquele narrador ou personagem. A voz narrativa é algo que se situa no insituável dessas diferenças entre diferentes narradores.

Se a narrativa épica se desdobra ou se cinde na passagem para o romance moderno, e se isso ocorre a partir de uma relação de contraponto que passa a existir de uma narrativa que relata o próprio de uma diferença entre um realismo emergente enquanto banalidade e

²⁴⁰ Em português não é possível aceder à especificidade semiológica neutra do pronome francês “il”, que também tem outras funções e pode desaparecer numa tradução para o português sob a forma desinencial. Por exemplo na frase: Qu’est-ce qu’il y a?, temos: O que há?

desencanto em relação ao épico, é toda uma ambiência de forças estéticas que passa a ter lugar e a se rearranjar na forma de uma voz narrativa insituável e que tem como potência ontológica o próprio estatuto de uma espécie de neutralidade ativa no seio da matéria narrada, já destituída nesse momento de sua especificidade estética e histórica épica.

O “ele” opera, nessa passagem ao romance moderno, a instauração de uma descrição do “quotidiano inexplorado, o que ocorre quando nada acontece, o curso do mundo tal como ele não é percebido, o tempo que escoar, a vida monótona e sumária.”²⁴¹ O “ele” também passa a instaurar na narrativa uma série de “pequenos egos atormentados, infelizes porém felizes em sua infelicidade”, dando a possibilidade do romancista renunciar a dizer “eu”, e “delegando esse poder a “outros”²⁴².

O indivíduo passa a se afirmar em “sua interioridade subjetiva, em sua liberdade interior, sua psicologia”. Essa passagem, nesses termos, pressupõe já uma ideologia que indica um hipotético poder do indivíduo contar ou descrever o mundo na medida de sua própria individualidade, “de suas particularidades individuais”²⁴³.

Outra relação importante que explora Blanchot em sua reflexão sobre o estatuto ontológico e semiológico da voz narrativa, é a diferença entre uma impersonalidade do romance impessoal do tipo flaubertiano e a distância estética que ela pressupõe em relação aos procedimentos retóricos que constroem o romance. Uma distância programática é meticulosamente formulada quando da produção e da escritura desses romances, seja em *Standhal*, *Balzac* ou *Flaubert*. Essa distância ou essa necessidade de distanciamento do autor em relação à narrativa advêm primeiramente do um ideal estético que observa no desinteresse, um critério fundamental para o juízo do gosto.

Blanchot explica ao situar o contexto da produção estética do romance realista do século XIX:

Ce qui est raconté a valeur esthétique dans la mesure où l'intérêt qu'on y prend est un intérêt à distance ; le désintéressement – catégorie essentielle du jugement de goût depuis Kant et même Aristos – signifié que l'acte esthétique ne doit se fonder sur aucun intérêt, s'il veut en produire un qu'il soit légitime. Intérêt désintéressé.²⁴⁴

O ideal continua aquele do teatro clássico, onde “o narrador existe apenas para levantar a cortina, apresentando nesse momento a possibilidade da encenação, onde a peça

²⁴¹ Cf. BLANCHOT, Maurice. *L'entretien Infini*. Paris, Gallimard, 1969, p. 559.

²⁴² Idem.

²⁴³ Idem.

²⁴⁴ Op. Cit., p. 560.

aí acontece como por si só, “no fundo de sua eternidade” e como sem narrador, “que não conta nada e onde o espectador também não participa a não ser como aquele que apenas observa, assistindo a tudo sem tomar parte de nada.”²⁴⁵ A outra razão é a de uma idealidade da obra de arte. A obra deve existir de um modo sublime, como que por ela mesma, em um em-si distanciado do mundo; “coisa irreal em um mundo fora do mundo”. Seria necessário portanto, a deixar livre de qualquer relação com a realidade produtiva, moral ou contextual de sua escritura. Seria necessário “mantê-la em seu estatuto de objeto imaginário.”²⁴⁶

Blanchot observa o caso de Thomas Mann. Esse escritor, não obedece à regra do distanciamento, e mesmo elabora de modo crítico uma série de intervenções e intrusões no que se passou a chamar de construção da ilusão romanesca, ou seja, nessa série de procedimentos que criam um distanciamento entre uma tecnicidade do narrar e a matéria narrada com vistas a produzir um campo quase sublime, mundo imaginário da história romanesca. Para Blanchot esse procedimento de entrada irônica do narrador no cerne da matéria narrada:

Represente l'intervention du narrateur contestant la possibilité même de la narration – intervention, par conséquent, essentiellement critique, mais sur le mode du jeu, de l'ironie malicieuse.²⁴⁷

A impessoalidade operada na ilusão narrativa de Flaubert, mesmo que atravessada por uma complexidade de seus modos narrativos, ainda operava no modo de uma afirmação da distância entre narrador e matéria narrada, “deixando apenas mostrar, deixar ser e fazer existir, sem contudo dar lugar ao questionamento sobre os limites e os modos da ordem narrativa”²⁴⁸.

Thomas Mann, em seu caso particular, e por isso mesmo analisado por Blanchot, opera numa espécie de sobredeterminação dessa lógica realista do distanciamento narrativo de Flaubert. Thomas Mann “sabe bem que a ingenuidade foi perdida. Ele procura então a restituir, não deixando em silêncio a ilusão, mas ao contrário, a produzindo, a tornando tão visível que ele joga com ela, assim como ele joga com o próprio leitor e, desse modo, o atrai para dentro do jogo”. Thomas Mann opera, nesse sentido, uma sobredeterminação da ilusão

²⁴⁵ Idem.

²⁴⁶ Idem.

²⁴⁷ Op. Cit., p 561.

narrativa do distanciamento estratégico do narrador sobre a matéria narrada, operado no modo de uma potência ilusória calcada de modo irônico no desdobramento da própria ilusão de uma ausência de ilusão de distanciamento.

Blanchot resume o procedimento de Thomas Mann que desdobra o distanciamento estético presente no romance tradicional do século XIX por meio de outra estratégia e como que, por assim dizer, transformada no próprio modo de sua constituição semiológica.

On peut donc dire que si la distance esthétique est chez lui dénoncé, elle est aussi annoncée, affirmé par une conscience narrative qui se prend pour thème, alors que dans le roman impersonnel plus traditionnel, elle disparaissait en se mettant entre parenthèses. Raconter allait de soi.²⁴⁹

Mas no início dessa reflexão sobre o distanciamento estético do narrador em relação à matéria narrada, Blanchot fazia referência à possibilidade, mesmo que não exatamente ótima, de se comparar, para daí extrair justamente a diferença, o romance de tipo flaubertiano, este, como vimos, calcado na idéia da impessoalidade e do distanciamento narrativos com o romance de Kafka.

É nesse momento do texto de Blanchot, ou seja, a partir da reflexão sobre a escritura de Kafka, que ocorre a entrada mais promissora para um entendimento mais elaborado da questão ontológica e semiológica da voz narrativa enquanto espaço poético de existência de uma potência do Neutro - este conceito operando justamente como articulação dúplice de discernimento topológico de uma caracterização possível entre a voz narrativa e sua potência semiológica paradoxal em termos da dinâmica de forças que compõem a máquina narrativa na expressividade do que é elaborado aí como voz narrativa.

Com Kafka, a questão do distanciamento entra numa relação potencialmente mais complexa ainda do que com Thomas Mann. O distanciamento estético entraria com Kafka como um novo estatuto discursivo ou semiológico, no que Blanchot chama de uma “estranheza irreduzível na esfera mesma da obra.”²⁵⁰ Essa estranheza irreduzível é o espaço próprio ou, diríamos, o plano de imanência onde se desenvolve como experiência de linguagem literária, a narrativa.

²⁴⁸ Idem.

²⁴⁹ Idem.

²⁵⁰ Op.Cit., p. 562.

Essa experiência é “o meio próprio ao mundo romanesco, o espaço onde se desdobra, numa simplicidade única, a experiência narrativa, aquela que não contamos, mas que aí está em jogo quando narramos.”²⁵¹

Blanchot, ao discernir melhor essa mutação que ocorre no que se constituiu historicamente como operação própria de distanciamento do modo narrativo e da figura do narrador, continua:

Distância que não é somente vivida como tal pelo personagem central, sempre a distância dele mesmo, como está a distância dos eventos que ele vive ou dos seres que ele encontra (isso não seria ainda a não ser a manifestação de um eu (*moi*) singular); distância que o distancia ele mesmo, o separando do centro, porque constantemente ela descentra a obra, de forma imensurável e indiscernível, ao mesmo tempo que ela introduz na narração mais rigorosa, a alteração de uma fala outra ou do outro como fala (como escritura).²⁵²

O movimento dinâmico de descentramento que essa nova distância paradoxal do narrador kafkiano instaura, gera como primeira consequência uma desestabilização no estatuto ontológico do leitor. O leitor, nesse embate, não pode mais se situar como confortavelmente instalado numa relação sublimada e transcendente em relação à matéria narrada. Um estranho longínquo torna-se o jogo próprio da relação operada pela voz narrativa que aí se desdobra. O leitor não pode mais se desinteressar, ou se distanciar gozosamente da narrativa, mesmo que ele continue a gozar diferentemente dessa nova relação dinâmica e paradoxal que instaura o narrador ou o personagem principal de Kafka.

Blanchot pergunta então em que tipo de relação recai esse leitor no interior desse novo jogo de relação de uma distância paradoxal entre narrador e matéria narrada em Kafka. É justamente aí que começamos a compreender o desafio de uma potência paradoxal desdobrada e operada pela voz narrativa desdobrada pela escritura kafkiana. Se não é mais possível um desinteresse ou um distanciamento discernível e bem compreensível em relação ao narrado da história é exatamente essa impossibilidade que abre uma nova relação ontológica do leitor com a narrativa.

Justamente, o que concerneria ao leitor nessa relação de um novo e paradoxal distanciamento do narrador (e do leitor) em relação à matéria narrada, é algo que por essa

²⁵¹ Idem.

²⁵² Idem.

mesma relação faz com que talvez essa transformação não concerne a ninguém. É como o diz Blanchot;

uma relação de “não-concernível” mas em relação ao que, de volta, não mais é possível tomar facilmente, as distâncias, ele que não saberia se situar de uma maneira justa em relação àquilo que não se dá nem mesmo para o insituável. Como, então, se separa ele da absoluta distância que retorna como nela mesma toda separação? Sem ponto de apoio, privado do interesse da leitura, não lhe é mais permitido observar as coisas de longe, de manter entre elas e ele esta distância que é a do olhar, porque o longínquo, em seu presente não-presente, não se dá nem de perto nem de longe e não pode ser objeto do olhar. Daí em diante não é mais de visão que se trata. A narração cessa de ser o que dá a ver pelo intermédio e sob o ângulo de visão de um ator-espectador escolhido. O reino de uma consciência circunspeta - da circunspeção narrativa (do “eu” que observa e tem tudo à sua volta) – é sutilmente transtornado, sem contudo, bem entendido, terminar.²⁵³

Para Blanchot, com Kafka somos ensinados que narrar põe em jogo o neutro. Há na passagem do “eu” ao “ele” e nas mutações que a matéria narrativa sofreu historicamente uma dinâmica própria entre uma função narradora do narrador e uma ambiência ou um processo semiológico que tem lugar na existência de uma voz narrativa que engloba tanto uma pluralidade de vozes narradoras quando uma unidade paradoxal que pode “reunir” as diversas experiências narradoras e seus travestimentos pessoais, numa instituição paradoxal que põe em jogo uma potência semiológica neutra.

O “ele” não nomeia apenas uma terceira pessoa ou estabelece uma cisão necessária para o entendimento de uma história imaginada por um Eu que poderia se multiplicar numa série de personagens para melhor descrever uma história em toda sua complexidade. Isso seria justamente argumentar a favor de uma simples relação possível do gênero romanesco realista. Blanchot continua:

Esse “ele” não é também “apenas uma simples cobertura de uma impessoalidade”. O “ele” da narração onde fala o neutro não se contenta de tomar o lugar que ocupa o sujeito, que este seja um “eu” declarado ou implícito ou que seja o evento tal qual tem lugar na sua significação impessoal. O “ele” narrativo destitui todo sujeito, do mesmo modo que ele desapropria toda a ação transitiva ou toda a possibilidade objetiva.

Esse “ele” que performa a potência própria do neutro pode ser pressentido sob duas formas:

A fala do relato (*recit*) sempre nos deixa pressentir que o que se narra não é narrado por ninguém: ela fala (no) neutro. 2) no espaço neutro do relato (*recit*) os portadores da fala, os sujeitos da ação, aqueles que tinham outrora o lugar dos personagens – caem em uma relação de não-identificação com eles mesmos: alguma coisa lhes acontece que eles não podem retomar a não ser que renunciando seu poder de dizer “eu”, e isso que lhes acontece sempre já lhes aconteceu: eles não saberiam dar conta a

²⁵³ Idem.

não ser que indiretamente, como de um esquecimento deles mesmos, este esquecimento que os introduz no presente sem memória que é aquele da fala narrante.²⁵⁴

A voz narrativa é, portanto, uma instância semiológica e ontológica, tomando por esse termo sua mais poderosa acepção de volatilidade e de não fixidez topológica, ao mesmo tempo em que esse conceito constitui também uma localização sempre mais ou menos informativa de um grau de possibilidade de recurso heurístico, em todo caso, jamais jurídico, mas de qualquer modo, passível de uma relação judiciosa no sentido da elaboração especulativa que torna possível, com Blanchot, desdobrar um modo de acesso à sutileza filosófica que tem lugar a partir da noção de voz narrativa condutora de uma potência do neutro enquanto conceptualidade teórica e performática da literatura.

Será no sentido agregador e dinâmico de uma noção performativa da linguagem literária que procurarei terminar essa breve passagem pela exploração que faz Blanchot pela máquina semiológica própria à instância da voz narrativa . Pois é justamente a partir do exemplo retirado da obra de Marguerite Duras que Blanchot torna sua a performatividade ficcional do literário expresso na citação e nas notas finais do texto.

O “ele” (“il” em francês) - enquanto potência neutra da linguagem, em sua execução ou em seu evento de relato, ou em sua situação narrada – é antes um vazio na obra, esta palavra-ausência que evoca Marguerite Duras em uma de suas narrativas, “uma palavra-buraco escavada no centro de um buraco, deste buraco onde todas as outras palavras deveriam ser enterradas”. [...]

Nos não poderíamos o dizer, mas poderíamos o fazer ressoar – imenso, sem fim, um badalar vazio²⁵⁵ ... É a voz narrativa, uma voz neutra que diz a obra a partir deste lugar sem lugar onde a obra se cala.²⁵⁶

A voz narrativa elabora como instância teórica para Blanchot a possibilidade impossível de desconcertar a própria programática de um certo axioma de atribuição positiva da linguagem. Seja este axioma que não se pode negar nada que não seja previamente enunciado. Pois bem, a voz narrativa é um desvio mesmo desse axioma, pois que nessa operatória instancial de uma especulação sobre um estatuto ontológico e semiológico da voz narrativa o que está em jogo é da ordem de uma sobre-suspensão do sentido ou de uma topológica originária da matéria narrada. Não

²⁵⁴ Op. Cit., p. 564.

²⁵⁵ Blanchot cita apenas o título da obra : *Le Ravissement de Lol. V. Stein* (Gallimard).

há mais como se localizar de forma estruturada numa suposta origem ou espacialidade constitutiva da e na narrativa. Um suposto Eu fundador é banido para sempre para o exterior imponderável de suas reverberações num outro constitutivo de toda possibilidade identitária. O “ele” carrega o sentido da matéria narrada sem, contudo, se fundar a si mesmo como originário desse transporte, sempre descentrado na passagem do “eu” ao “ele” discursivos.

Não se trata de negatividade no sentido de especulação sobre um possível estatuto acentrado de uma instância da voz narrativa mas, justamente, de uma sobresuspensão de toda possibilidade de conclusão efetiva e pragmática dessa instância narrativa e justamente não narradora. O que faz entrever que o narrado ou a matéria narrada sempre estará de algum modo subjugado a essa força de atração e de expulsão a um só tempo que faz movimentar o próprio universo diegético do relato num sentido sempre para além da própria objetividade material ou ficcional posta em narração pelo narrador ou pelos personagens.

A voz narrativa contém estranhamente o narrado e o narrador, e por isso mesmo, estes, matéria narrada e narrador que poderíamos descrever como uma espécie de incorporação tópica da voz narrativa numa fala narradora, ao serem contidos numa espiral infinita, mantêm-se na distância também infinita que essa mesma relação faz sobrevir, (ou seja fragmentação atópica do sujeito narrador na modernidade a partir da potência do neutro como infinidade de composições de um “ele”) fundando uma tensão neutra que faz da troca ou da dinâmica de suas atribuições semiológicas nesse espaço narrativo - ou seja, relação da voz narrativa e da voz narradora como produtora do movimento próprio da matéria narrada - a ordem exata de sua potência de suspensão do sentido e de constituição de um novo espaço narrativo operado nesse momento por uma operatória ficcional paradoxal.

Essa dimensão que porta o neutro e que é performada pela voz narrativa, carrega o sentido e desdobra o espaço teórico complexo entre semiologia do texto literário e teorias psicanalíticas em que se situa o trabalho de Dominique Rabaté.

Ao empreender todo um minucioso percurso teórico sobre a problemática da constituição do sujeito no campo da narratologia, Rabaté, investiga bases teóricas

²⁵⁶ Op. Cit., p. 565. O comentário entre parêntese é nosso.

fenomenológicas e psicanalíticas no que concerne ao estatuto denso e complexo do sujeito e de suas inscrições nesses diferentes planos especulativos.

Desse modo, podemos ler, junto com Rabaté, uma crítica da perspectiva psicanalítica de Nicholas Abraham e Maria Torok no que concerne à aproximação específica ao estatuto complexo de uma economia do sujeito na voz narrativa e sua posição programática na teoria da literatura contemporânea na qual Rabaté trabalha em *Vers une littérature de l'épuisement* e *Poétiques de la voix*²⁵⁷.

[...] l'opaque gratuité de la distance [Blanchot utiliza o mesmo termo para caracterizar o jogo complexo que ocorre na voz narrativa] qui separe le sujet réfléchissant d'avec soi-même, distance mettant em péril jusqu'aux évidences fondées sur une illusoire proximité à soi. Condition sine quoi non du rapport à soi, l'hiatus qui sépare le « je » d'avec le « me » échape donc nécessairement à la thématization réflexive. C'est dans ce hiatus, c'est dans cette non presence à soi, condition même de la reflexivité que le phenomenologue prend pied sans savoir pour escruter, depois cette terra incognita, son seul horizon visible, (...) ²⁵⁸

Rabaté aponta a reflexão psicanalítica sobre o estatuto complexo dessa economia instável do sujeito no sentido de justamente perceber nesse mesmo espaço o desdobramento da questão relacionado também constitutivamente ao domínio narratológico. Ele acrescenta ao questionamento pontual de Abraham e Torok sobre a problemática do sujeito, a parte que caberia, e eu diria essencial, também à teoria literária e à voz narrativa enquanto desdobramentos específicos de uma economia egológica mais ampla. Ao citar Abraham e Torok, informando o lugar paradoxal da inscrição de um sujeito sempre dessimétrico a si mesmo numa economia topológica da subjetividade, Rabaté aproxima nesse mesmo movimento o plano narratológico do *recit* no qual opera a voz narrativa como instância de jogo dessa subjetividade dinâmica.

Comment inclure dans un discours, quel qu'il soit, cela même qui, pour en être la condition, lui échapperrait par essence ? Si la non presence, noyau et ultime raison de tout discours, se fait parole, peut-elle, - ou doit-elle, - se faire entendre dans et par la présence à soi ? Telle apparaît la situation paradoxale inhérente à la problématique psychanalytique. (p.208)²⁵⁹

No mesmo parágrafo, Rabaté complementa : «Je serai tenté d'ajouter, inhérente aussi à la problématique du récit.»²⁶⁰

²⁵⁷ RABATÉ, Dominique. *Poétiques de la Voix*. Paris, Jose Corti, Les Essais, 1999.

²⁵⁸ RABATÉ, Dominique. *Vers une Littérature de l'épuisement*. Paris, José Corti, 2004, pp. 65-6.

²⁵⁹ Op.Cit., p. 66. Ibid. ABRAHAM, Nicolas et TOROK, Maria. *L'écorce et le Noyau*. 1978. P.208.

²⁶⁰ Op.Cit., p. 208.

Eis, portanto, o domínio ontológico e semiológico das narrativas às que Blanchot se referia conceitualmente como *recit* - termo que singulariza teoricamente a diferença de estatuto onde opera a potência própria à instância da voz narrativa e de seus *efeitos de voz*²⁶¹, efeitos estes que também são efeitos de uma potência de neutralidade quanto de uma teleologia da enunciação no *recit* do século XX. *Recit* ficcional que opera o sentido do relato, da estória ou da narrativa ficcional, portanto, e que põe em movimento o efeito próprio de uma voz narrativa portadora do Neutro; põe em movimento a instância narrativa enquanto alegoria e dramaticidade complexa do sujeito como *corpo* e *corpus* de escritura, no agenciamento maquínico de subjetivação onde opera a instabilidade paradoxal de um “complexo egológico” tríplice (*Eu-eu-outro*) transsubstancializado – e onde toda uma teatralidade maquínica desse *Corpus* de escritura é exposta, inscrita e performada na forma do que foi chamado aqui de voz narrativa, portadora de uma poética do neutro.

²⁶¹ Dominique Rabaté trabalha no primeiro capítulo de seu livro *Vers une Littérature de l'épuisement*, justamente o estatuto teórico dessa voz à qual chama efeito da voz. O sentido do termo efeito deverá ser pensado no que há de transposição e dinamicidade de um movimento da narrativa que extrapola uma origem retórica e histórica de posição ontológica de um hipotético sujeito autor ou escrevente “por trás” do texto literário. O *recit* - tomando o termo blanchotiano que se fez valor teórico ou, se se quer, “narrativa ficcional” segundo sua tradução imediata - da metade do século XX, põe em prática uma produção ficcional que passa a reorientar a problemática teórica de uma posição ou estatuto ontológico do narrador na instância narrativa. Essa reorientação se dá no sentido da produção de uma teorização mais refinada de uma topologia paradoxal do sujeito e de sua posição na instância narrativa, esta pensada a partir de toda a densidade teórica das discussões fenomenológicas e psicanalíticas sobre o estatuto ontológico do sujeito, do ego e de uma possível reverberação desses conceitos no campo literário. Essa reorientação teórica e experimental da crítica e da literatura se dá principalmente a partir de conceitos como os de cena e teatralidade ou performance dos elementos que coexistem com o conceito de voz narrativa no interior do relato ficcional ou *recit*. A instância narrativa passa a dar lugar a se pensar todo um jogo complexo de oposições não necessariamente dialéticas, entre o plano narrativo que tem lugar na tensão específica que geram os efeitos da voz narrativa e um plano instável e paradoxal da inscrição da própria experiência narrativa que se localiza no que chamamos escritura e que carrega em si toda a complexidade das discussões sobre o estatuto ontológico e semiológico do sujeito *tout court*. É com base na procedência dessas imagens conceituais da “cena” e da “performatividade” elaborada enquanto “dramática” e “teatralidade” da voz narrativa, que pensamos associar a conceptualidade blanchotiana a um movimento comparativo e de certo modo “teatral” entre as ficções de Clarice Lispector e Maurice Blanchot. Pois o efeito de voz se dá finalmente como uma certa sobredeterminação a uma encenação participante do próprio movimento da escritura enquanto relação de um corpo escrevente e um corpus literário transsubstancializado pelas imagens da própria ficção. Não se trataria de reparar ou de analisar fenomenologicamente a distância própria desse corpo “escrevente” em relação ao estatuto paradoxal do narrador. Se trataria de perceber a literatura e seu processo *ethologico* de captura de forças, como construção de uma instância de escritura crítica que se relaciona ao poder de captura que uma experiência estética pode elaborar sobre um plano múltiplo de forças vitais, ou seja, no sentido espinozista e nietzscheano em que opera Deleuze, o plano de imanência próprio à vida. Sobre o sentido do conceito de *ethologico* numa análise deleuzeana da arte em geral. Cf. SAUVAGNARGUES, Anne. *Deleuze et L'art*. Paris, PUF, 2005, p. 79.

Nesse espaço abstrato e a um só tempo imanente do registro ficcional e literário, conflui de forma co-presente a própria experiência crítica blanchotiana ou nomeada aqui *épreuve crítica* que se desdobra na operação paradoxológica de descrição dos movimentos complexos de captura, estabilização e fragmentação das forças estéticas, provadas ou experimentadas na narrativa literária de nossa contemporaneidade, a partir justamente dos efeitos de uma voz narrativa deslocada e descentrada finalmente de uma pseudo-origem transcendente à posição de sujeito escrevente pleno e autônomo.

Imagem, Alegoria e Teatralidade.

Mesmo que entre as literaturas de Clarice Lispector e de Maurice Blanchot existam diferenças muito grandes de estilo e de preocupações literárias, estéticas e filosóficas, gostaríamos de configurar ou de re-configurar alguns dos traços ou imagens que se trabalham mais adiante.

Se em termos de escritura ou de crítica, trata-se sempre de repetir, seja numa diferença de espaço e de tempo - apesar de que estes escritores são contemporâneos um ao outro no que diz respeito à grande parte de suas produções²⁶² - as imagens ou as idéias, os gestos que poderiam dizer respeito à *teatralidade maquínica* desses textos, procuramos localizar alguns traços conceituais que poderiam nos auxiliar na re-inscrição e re-figuração (mesmo que des-figurante e in-figurável) dessas literaturas, em um momento onde o que se explicita é a emergência mesma de um pensamento da imagem ao lado e co-presentemente a uma espécie de corporificação do próprio pensamento observado ou performado como trabalho de subjetivação na e da escritura literária.

Não adentraremos aqui na densidade conceitual que o termo alegoria exigiria pela sua própria historicidade. A localização de certos momentos de ruptura ou de continuidade que uma teorização crítica sobre a “máquina simbólica” da alegoria poria em prática será tratada a partir de teorias posteriores ao estruturalismo, teorias que entendem o sentido como

²⁶² Clarice Lispector publica seu romance inaugural *Perto do Coração Selvagem* em 1943, ano que de forma marcante representa a emergência de uma transformação estética decisiva na literatura brasileira. Mas alguns contos reunidos apenas depois da morte da escritora em *A bela e a Fera*, publicado apenas em 1979, traçam este começo ou “*commencement*” de uma escritura que coincidentemente surge nos anos de 1940 e 1941, ano de publicação de *Thomas l’Obscur* de Maurice BLanchot.

produto do jogo de processos de significação, sem estabelecer um *telos* ou um centro que não seja reiteradamente disponibilizado pela própria tarefa crítica.

Desejamos, antes, partir da significação ou da significância contemporânea de alegoria, que lemos a partir da problematização ou da teorização que faz Jean-Luc Nancy da idéia de imagem em *Au fond des images*²⁶³ e do próprio uso ou performance poética e teatrológica que, segundo entendemos, faz Philippe Lacoue-Labarthe em *L'«Allégorie»*²⁶⁴.

Se “la figuraton par l’autre (l’allégorie, la représentation) est la seule voie d’accès à l’infigurabile (le même, le soi même égaré) – mais ne l’est que distanciée de sa propre «figuration»” é nessa acepção que seguiremos trabalhando com nosso bloco conceitual expresso nos termos de uma teatralidade ou maquina da literatura.

Pois se trata de perceber de forma compacta e móvel, em bloco de significância digamos assim, o movimento de fuga e de registro sobre o próprio processo da escritura enquanto máquina simbólica dinâmica; criação de espaço e de tempo enquanto espaçamento entre força de criação e registro dessa criação através do risco de uma passagem do corpóreo inaudito e in-figurável de uma individuação ao despersonalizante puro de uma deriva porvir do texto literário.

Pois se o texto invoca algo de personalíssimo em sua vinda na forma de fabulação e de construção dinâmica de um *subjectil* literário, esse personalismo ou essa idiosincrasia não é nunca algo apenas de positivo que pudesse permanecer atrelado a uma fantasia de unidade e de identidade a si pura. Ao se espacializar no confronto com sua dolorosa relação com a figuração ou a des-figuração “plástica” (aqui pensamos na dramática e na plasticidade do signo) da linguagem, essa identidade se provoca e se *estende* a si mesma até sua desqualificação positiva, se entremeando como destinação a sua pseudo-origem esquizo-ontológica²⁶⁵, digamos assim, calcada na representação móvel de uma identidade constituída numa dinâmica de diferença arqui-originária.

Assim, a literatura revela sua catastroficidade onto-significante, revertendo o desejo originário de particularização e de individuação ao seu “oposto” complementar na forma de

²⁶³ NANCY, Jean-Luc. *Au fond des Images*. Paris, Galilé, 2003.

²⁶⁴ LACOUÉ-LABARTHE, Philippe. *L'«Allégorie»* suivi de *Un commencement* par Jean-Luc Nancy. Paris, Galilé, 2006.

²⁶⁵ Pensamos a partir desse conceito em todo o movimento ou posicionamento da voz narrativa numa perspectiva blanchotiana e que Nancy desenvolve em sua leitura dos textos literários de Lacoue-Labarthe em *Un commencement*.

uma desfiguração progressiva e mesmo constitutiva de seu próprio movimento, ao ser lançada ao porvir de suas possíveis e impossíveis leituras, se promete ao movimento tetralógico e alegórico calcado na diferença constitutiva da própria voz narrativa.

Há uma velocidade infinita que anima o próprio símbolo funcionando como cálculo vertiginoso e ilimitado entre três situações do sentido da alegoria: a) referência fantasmática, b) significante apropriado em séries ou blocos de significação e c) o próprio sentido em deslocamento incessante nessa passagem “forcluida” (traço do desejo inscrito no limite ou no interior-exterior da linguagem) de todos esses processos onto-psico-lingüísticos que se inscrevem como escritura literária.

Uma teatralidade maquínica da literatura deveria ou tentaria se apropriar de algumas cenas desse movimento “forcluido”²⁶⁶ que tem lugar entre o desejo de figuração, a imagem do movimento dessa figuração e a sua replicância diferencial fadada a uma espécie de retro-alimentação fantasmática de suas referências já materializadas em outras posições de sentido, reverberando e instaurando tantas outras imagens relativamente dependentes ou autônomas em seus processos maquínicos de disseminação do sentido e que se “formalizam” ou melhor, se dramatizam, como força alegórica.

É assim que procuraremos pensar certo caráter sagrado e, no mesmo movimento, sua própria transgressão, que irrompe no tom ou na gestualidade que provém das imagens que vêm do fundo da experiência limite tanto de G. H. em *A paixão segundo G. H.* de Clarice Lispector como em Thomas em *Thomas l’Obscur* de Maurice Blanchot.

Mas deveríamos, a princípio, pensar no que diz Jean Luc-Nancy a respeito do movimento “próprio” da imagem pensada em sua densidade histórica e em sua relação imanente de sentido corpóreo. A imagem, para ser pensável, deve ser posta em relação com uma prática simbólica, no caso, toda a problemática de uma relação de *escorregamento* do sentido da imagem como elemento de fascinação, este movimento posicionado no limite entre a figuração do desejo e a emergência do sentido como sensação; aí onde o desejo não pode ser alcançado, pois ele se atribui como força seu próprio regime de ascendência ou descendência em relação ao seu objeto (na verdade um *subjectil*, pois sempre já permeado

²⁶⁶ Procuraremos fazer operar esse conceito laciano apenas no que diz respeito a sua imagem mais operatória de um gesto ou de uma marca psíquica que se estabelece numa relação de traço ou de rastro de uma espécie de trans-subjetivação latente do objeto de desejo arqui-originário (desejo de uma continuidade umbilical?), constituído enquanto paradoxo de sua constante e impossível realização plena.

por uma fantasmática da referência, que é já uma espécie de *homoestase* entre sujeito e objeto), ou seja, a idéia de *imagem*, a que Nancy acaba por nomear de o “*distinto*”, desliza incessantemente entre o movimento de conformação ou de configuração de seu *subjectil* no plano da sensação e seu distanciamento no limite imponderável dessa realização. Esse movimento de deslizamento caracteriza o próprio sentido “sublime” ou “sagrado” da imagem.

A imagem marca uma espécie de efeito de presença transcendental que por sua própria emergência se distingue de uma extensibilidade anterior mais ampla e arquioriginária. Mas, nesse plano, que poderíamos chamar de imanência, com Deleuze, também coexiste em termos energéticos, libidinais afinal, se diferenciando pela especificidade de sua posição simbólica, vale dizer, pela eventualização de suas correlações psico-físicas e/ou metafísicas (no sentido de sua abstração operativa e conceitual) no tempo e no espaço de suas referências fantasmáticas a que induz sua produção enquanto imagem literária ou artística.

A esse respeito, Nancy justamente iniciava seu ensaio sobre a imagem como “o distinto”, comentando que a religião estabeleceria um tipo de ligação “forcluída” ou paradoxal com o sagrado. Pois o sagrado enquanto tipo de relação de força relacionável à imagem se distingue da religião exatamente no momento em que coexiste o que chamamos anteriormente de deslizamento ou forclusão do traço atribuível de seu sentido de ligação. Ao procurar estabelecer uma comunicação com o sentido “puro” ou sacro da imagem - o que ocorreria por sinal no evento sacrificial, esse movimento próprio da religião ao sagrado - estabeleceria o traço distintivo que liberaria sua força específica e que configuraria esse (im)próprio e impalpável resultante da imagem ao (des)figurar o próprio sagrado enquanto experiência meramente inteligível.

Le sacré, quant à lui, signifie le séparé, le mis à l'écart, le retranché. En un sens, religion et sacré s'opposent donc comme le lien s'oppose à la coupure. En un autre sens sans doute, la religion peut être représenté comme faisant lien avec le sacré séparé.²⁶⁷

²⁶⁷ NANCY, Jean-Luc. *Le fond des images*. Paris, Galilé, 2003, p. 11. “O sagrado, quanto a ele, significa o separado, a posta a distancia, o retirado. Em um sentido, religião e sagrado se opõem, portanto, como o laço se opõe à cesura. Em um outro sentido, sem dúvida, a religião pode ser representada como fazendo laço com o sagrado separado.”

A esse respeito, ou seja, da imagem como traço distintivo e como deslizamento semio-ontológico do sensível a um “inteligível”, podemos ainda remeter ao que o filósofo diz um pouco adiante:

Le distinct est au loin, il est à l’opposé du proche. Ce qui n’est pas proche peut être écarté de deux manières : écarté du contact ou bien de l’identité. Le distinct es distinct selon les deux manières. Il ne touche pas, et il est dissemblable. Telle est l’image : Il lui faut être détachée, mise dehors et devant les yeux (elle est don inséparable d’une face cachée, qui n’en décolle pas : la face sombre du tableau, sa sous-face, vore sa trame ou son subjectile), et lui faut être différent de la chose : essentiellement, elles’en distingue.

Mais c’est qui se distingue essentiellement de la chose, c’est aussi bien la force ou l’énergie, la poussé, l’intensité. Toujours le « sacre » fut une force, voire une violence ; Ce qui est à saisir, c’es comment la force et l’image appartiennent l’une à l’autre dans la même distinction. Comment l’image se donne par un trait distinctif (toute image se déclare ou s’indique « image » de quelque façon), et comment ce qu’elle se donne ainsi est d’abord une force, une intensité, la force même de sa distinction.²⁶⁸

Grande questão que se abre nesse ponto. Talvez seja todo o nosso problema quanto à configuração teórica mais densa, daquilo concernente à especificidade do que entendemos ser o papel de uma maquínica como a expressa no conceito de teatralidade maquínica que tentamos fazer funcionar ou pelo menos jogar nesta tese. Pois se trata de pensar de que modo ocorreria numa crítica literária, uma percepção sobre esse possível trânsito vertiginoso e paradoxal da coisa à imagem, e do desejo plástico de fabulação à escritura literária.

A princípio, nossa intuição é a de que na constituição ou forclusão do traço mnemônico ou simbólico que se pode extrair do texto literário, poderíamos, ou melhor, deveríamos poder pensar em termos teatrais, ou seja, que uma teatrológica da literatura poderia invocar uma gestualidade intrínseca e constituidora de sentido, desde o movimento da escritura literária até o próprio movimento interno fabular e disseminante da narração e dos modos em que se semiotizam suas vozes. Vale dizer que nossa preocupação se volta também aos desdobramentos dramáticos que interpelam o sentido do narrado em direção a

²⁶⁸ Op. Cit., pp. 12-13.

O distinto está ao longe, ele está em oposição ao próximo. Aquilo que não está próximo pode ser separado de duas maneiras: separado do contato ou da identidade. O distinto é distinto segundo as duas maneiras. Ele não toca e ele é dessemelhante. Tal é a imagem: lhe é necessário ser destacada, posta fora e diante dos olhos (ela é portanto inseparável de uma face escondida, da qual não se desliga: a face sombria do quadro, sua sub-face, mesmo sua trama ou seu *subjectil*), e lhe é necessário ser diferente da coisa: essencialmente, ela aí se distingue. Mas aquilo que se distingue essencialmente da coisa, também é a força, ou a energia, o impulso, a intensidade. O “sagrado” sempre foi uma força, mesmo uma violência. O que se tem a apreender é como a força e a imagem pertencem uma à outra na mesma distinção. Como a imagem se dá por um traço distintivo (toda imagem se declara ou se indica “imagem” de algum modo), e como, aquilo que ela se dá desse modo, é a princípio uma força, uma intensidade, a própria força de sua distinção.

uma performance entre uma entidade biográfica virtual e a economia poética do narrado que se atualiza geralmente a partir de uma *crise* (*pathos* próprio da literatura enquanto modo do pensamento), pela escritura literária. Lembramos que quando nos preocupamos em marcar um interesse por uma literatura limite, procuramos fazer ressoar justamente uma intencionalidade quanto a um desejo de escritura que vá propriamente na direção dessas revoluções performativas do sujeito, como performatividade dramática de sua própria narratividade.

A partir daí, pensamos agora em como estabelecer um nexos com o que diz respeito a essa potência paradoxal da imagem que ao marcar seu traço distintivo também separa e afasta sua própria atribuição de sentido arquioriginária entre a coisa representada - já um *subjectil* transfigurado em relação ao “real” maquínico de sua escritura - e o efeito de algum modo “quântico” de sua forclusão ao se apresentar nesse traço ou nessa marca de deslizamento significativo que faria da imagem a própria potência de uma estranha transição no devir, ao mesmo tempo em que exerce uma carga de atribuição de sentido, restabelece nesse processo, e na mesma medida, uma espécie de contraefectuação, imprimindo uma espécie de enorme e estática potência neutra de figuração plástica. Dessa idéia complexa, gostaríamos de nos remeter a toda a teorização sobre o fascínio como potência constitutiva e operatória da imagem em Maurice Blanchot e sobre a qual acreditamos também trabalha Jean Luc Nancy.

Uma teatralidade da literatura deverá, portanto, poder ser aproximada como uma espécie de operador ou de organizador de relações entre o texto como significação fabular e o texto como significância real, onde o fabular se distingue do real apenas como traço necessário de forclusão do desejo da imagem ou do relato da imagem, exposto e inscrito como escritura para além de um registro dicotômico entre uma natureza ideal e uma natureza real das pulsões no que concerne ao registro artístico e literário, enquanto modo performático do pensar numa posição de diferença em relação ao filosófico.

Uma teatralidade maquínica ou literária como a entendemos, diz respeito por outra via, ao que figura e configura, como também ao que desfigura a imagem no devir exposto de uma ficção enquanto complexo arquioriginário de pulsões corpóreas e ressonâncias corporificadas pela escritura. Uma força, segundo Nancy, não é necessariamente uma forma e é exatamente nisso que gostaríamos de nos ater ao pensar numa teatralidade da literatura

como sendo o esboço possível de uma re-inscrição da imagem literária como traço forcluído entre desejo de fabulação (desejo de performance do pensamento como devir-mito do literário) e inscrição real do corpo no mundo. Pois uma teatralidade da literatura deveria poder se aproximar das relações trans-sujetivas que coexistem na própria literatura em seu sentido político mais abrangente o qual Nancy aproximara de uma transvaloração complexa do mito pela performatividade da literatura. Exatamente ali onde a atitude do escritor se aproxima de uma espécie de relação imanente com o mundo, constituindo o espaço de reserva e de porvir da intenção vertiginosa de estabelecimento de uma posição ética diante do mundo da vida, vale dizer, diante de *outrém*, esse absolutamente outro de minha constituição como devir-sujeito de um espaço-mundo; nesse espaço onde a própria imagem se configura como paradoxo de constituição da própria identidade, sempre em devir, ao mesmo tempo que necessariamente atrelada a uma espécie de lei de desaceleração de um devir-sentido do mundo e que cumpre de algum modo, melhor ou pior, uma função valorativa e moral.

Sobre essa força da imagem que procuramos expor como intrínseca da própria atividade literária e em seu sentido imanente como atravessamento do desejo enquanto construção de uma identidade em devir, citamos Nancy naquilo que sua idéia sobre essa economia das forças tem de esclarecedor. Referimos-nos ao caráter absolutamente móvel dessa ontológica da imagem e do sentido artístico como reverberação imanente de uma espécie de releitura avassaladora de um “sublime transcendental” da imagem que não poderia mais ser pensado a não ser como relação sutil de um jogo de forças que opera na imagem o espaço próprio ao devir-estético do sujeito. O sujeito entendido como elaboração da escritura em um processo entre o forcluído e inaudito dos começos e o inenarrável ou inextricável do porvir como inconfessabilidade comunitária da morte.

Pois dessa imagem de um entre-lugar ocupado pela literatura, lugar de espaçamento e de inscrição e de inscrição do próprio esquecimento que funda como forclusão o próprio desejo da fala ou do gesto da escritura, esse lugar, ou melhor esse devir-mundo do literário enquanto tal é descrito por Nancy como aquilo que fala propriamente na literatura e não o objeto ao qual a literatura se voltaria para descrever.

Ces textes que je relis ici sont-ils mythologiques ? Tout pourrait le faire penser. Des figures s’y présentent, des archétypes, des scènes originaires semblent indéfiniment se rejouer comme « le spectacle, rêvé juste à l’agonie, d’une luxuriance prodigieuse comme celle d’un théâtre ancien » (p. 28). Sans aucun doute, ce théâtre est celui d’un

mythe – comme tout théâtre. Mais comme toute théâtre aussi – qui procède du mythe en lui donnant congé – c’est à dire aussi et tout au moins pour le moment comme toute littérature, l’ « allégorie » éloigne ce mythe qu’elle approche. Elle dit que c’est un rêve, et le dernier avant la mort. Elle dit que l’éblouissement s’emporte et que le théâtre retourne à l’ombre. (...)

Le confus de la rumeur tient à l’indécision entre le mythe et la littérature. Cette indécision est celle qui manque à clairement séparer littérature (fable) et philosophie (vérité) et Lacoue de Labarthe ou bien Philippe de lui-même. Il ne manque pas de « soi » : il manque de n’être pas clairement distinct de lui-même, ou bien que la vie ne soit pas clairement distinct de sa graphie, de son récit, de sa littérature, de sa pensée. Or comment cette distinction pourrait-elle advenir, si la littérature ne dit rien d’autre que l’improvenance de la vie et l’improbable de sa destination ? Vérité fabuleuse d’une fable véridique.

Mais cela même – l’improvenance et l’improbable, la naissance et la mort, la tragédie et la comédie – cela n’est pas un objet dont la littérature parlerait. C’est au contraire ce qui parle en elle ou ce qui la fait parler. Ce qui fait un sujet parlant, c’est qu’il n’ait ni commencement ni fin identifiables.²⁶⁹

Nancy o diz a partir da imagem do “rumor” e de uma espécie de balbucio surdo dos sons que se fazem entender e escutar no mundo; sons como descontinuidades mnésicas que se podem ler nas “alegorias” de escritura de Lacoue-Labarthe ou nas “alegorias” de uma narrativa poética que procura performar-se a si própria. Como o próprio de um pensar literário que se organizaria em torno à força da imagem poética, em torno ao canto como imagem sonora e poética que poderia sustentar de algum modo o trânsito ofuscante e vertiginoso do sentido incessantemente alegórico e potente da escritura literária como transvaloração dos mitos.

A literatura, entendida como transvaloração anacrônica ou, antes, nos apropriando do conceito de Deleuze, a literatura percebida como transvaloração aiônica do mitológico, se relacionaria, em seu fundo móvel, à figuração e à teatralidade que se dissemina a partir do movimento de estiramento e contração da imagem ao seu referente fantasmático. Dessa economia, poderíamos perceber os traços que implicariam antes em uma performance ou dramática dos movimentos e das forças no complexo das imagens enquanto alegorias incessantes, do que numa descrição estruturada, sobre as formas ou os gêneros que no plano literário poderiam ter lugar.

Assim descreve o movimento crítico que sobre a imagem e seu traço distintivo uma crítica ou uma economia das forças na literatura acionaria:

²⁶⁹ Op. Cit., pp. 161-162.

Le distincte se tient à l'écart du monde des choses em tant que monde de la disponibilité. Dans ce monde, les choses sont disponibles tout à la fois our l'usage et selon leur manifestation. Ce qui se retire de ce monde n'est d'aucun usage, ou bien d'un tout autre usage, et ne se presente pas dans la manifestation (une force n'est précisément pas une forme : il s'agit aussi de saisir en quoi l'image n'est pas une forme et n'est pas formelle). C'est ce qui ne se montre pas mais qui se rassemble en oi, la force bandée en deçà ou au-delà des formes, mais non pas comme une autre forme obscure : comme l'autre des formes. C'est l'intime et sa passion, distincte de toute représentation. Il s'agit de saisir la passion de l'image, la puissance de son stigmat ou bien celle de sa distraction (...)²⁷⁰

No sentido de imagem que se expõe aqui, vale dizer, sentido que devém possível por uma abstração que poderíamos dizer ontológica da imagem e que se relaciona à idéia paradoxal de sagrado, é considerado como o próprio espaço de coexistência e de distinção (ou seja, a instauração de uma idéia de imagem como espaçamento da distinção, a distinção que distingue, a imagem da coisa no lugar da coisa) entre o que existe de separado como homem (o ser do ente, o ôntico), ou seja, o existente, e o que se estende como continuidade exterior e constitutiva dessa existência (o ser do ser, o ontológico) a essa descontinuidade, em outras palavras, o cosmos ou mundo como existência das coisas em sua descontinuidade aparente. A idéia de sagrado ultrapassaria a própria distinção entre as coisas, redistinguindo (através da religião e do sacrificio) a parte como parte numa continuidade e o todo como todo numa outra forma de continuidade que coexiste ao descontínuo de suas partes e que encontra no sacrificio realização da imagem dessa passagem agônica.

Esse cosmos ou esse mundo das coisas que ultrapassa a parte na sua forma de ser existente e separado da continuidade continente, só pode ser atribuível como existência de uma continuidade absoluta no retorno paradoxal da própria idéia de uma imagem, ou de uma “imago de distinção” que distingue distinguindo o descontínuo do contínuo. Ela diferencia ontologicamente o ser separado como caráter ôntico da existência, do ser unívoco e indistinguível em sua heterogeneidade contínua e absoluta e que é paradoxalmente a própria possibilidade de toda existência descontínua. Seria a própria idéia de que a continuidade inefável e heterogênea do cosmos é dada numa necessária descontinuidade da existência

²⁷⁰ Op. Cit. p. 13 “O distinto se coloca na separação do mundo das coisas no modo de mundo da disponibilidade. Neste mundo, as coisas estão disponíveis ao mesmo tempo para o uso e segundo sua manifestação. Aquilo que se retira deste mundo não é de uso algum, ou é de um todo outro uso, e não se apresenta na manifestação (uma força não é precisamente uma forma: trata-se de discernir em que a imagem não é uma forma e não é formal). É aquilo que não se mostra mas se reúne em si, a força se tenciona aquém ou além das formas, não como uma outra forma obscura: mas como outra das formas. É o intimo e sua paixão, distinto de toda representação. Tratar-se-ia de apreender a paixão da imagem, a potência de seu estigma ou bem aquela de sua distração [...]”.

singular. A imagem, de algum modo, é a imagem de uma indistinção necessária que, todavia, distingue a própria idéia do sagrado como o estranho continente que enquanto dura a distinção, vale dizer, o fato dessa existência ôntica, se promete como futuro incontornável da imagem de um retorno transgressivo da parte ao todo, do homem ou do animal sacrificado ao todo do mundo ou do cosmos.

Entretanto, apesar da semelhança, esse entendimento da imagem associa, a primeira vista, a imagem ao sentido do sacrifício como rito de transvaloração transgressiva do descontínuo ao contínuo absolutamente heterogêneo do sagrado. Contudo, Nancy irá justamente diferenciar essa idéia de imagem como diferença ontológica, de uma idéia da imagem como o que realiza indissociavelmente em seu processo de distinção, sua presença e sua separação. Vale dizer que a imagem enquanto distinção “*le distinct*”, se dá a uma abertura antes que a uma “superação” (*releve*) de uma imanência qualquer a uma transcendência em direção ao todo ou ao cosmos.

A esse respeito, Nancy explica:

La distinction du distinct est donc son écartement: sa tension est la ténue d’un écart em même temps qu’elle en est le franchissement. Dans le lexique religieux du sacré, ce franchissement constituait le sacrifice ou la transgression : Comme je l’ai déjà dit, le sacrifice est la transgression légitimée. Il consiste à *faire sacré* (à consacrer), c’est-à-dire à faire ce qui, en droit, ne peut être fait (ce qui ne peut que venir d’ailleurs, du fond du retrait).

Mais la distinction de l’image - tout en ressemblant beaucoup au sacrifice – n’est pas proprement sacrificielle. Elle ne légitime pas et elle ne transgresse pas : elle franchit la distance du retrait tout en la maintenant par sa marque d’image. Ou plutôt : par la marque qu’elle est, elle instaure simultanément le retrait et un passage qui pourtant ne passe pas. L’essence d’un tel franchissement tient à ce qu’il n’établit pas une continuité : il ne supprime pas la distinction. Il la maintient tout en faisant contact : choc, confrontation, tête à tête ou étreint. C’est moins un transport qu’un rapport. Le distinct bondit contre l’indistinct et il saute en lui, mais il ne s’enchaîne pas à lui. L’image s’offre à moi, mais elle s’offre comme image (il y a de nouveau ambivalence : seulement image/véritable image...). C’est ainsi qu’une intimité s’expose à moi : exposée mais *pour ce qu’elle est*, avec sa force resserée, non relâchée, réservée, non repandue. Le sacrifice opère une assumption, une *relève* du profane dans le sacré : L’image au contraire se donne dans une ouverture qui forme indissociablement sa présence et son écart.²⁷¹

²⁷¹ Op. Cit., pp. 14-15. A distinção do distinto é portanto seu distanciamento: sua tensão é a gestão de uma separação ao mesmo tempo em que ela é o ultrapassamento. No léxico religioso do sagrado, este ultrapassamento constituía o sacrifício ou a transgressão: Como eu o já disse, o sacrifício é a transgressão legitimada. Ele constitui a sacralizar (a consagrar), vale dizer, a fazer aquilo que, por direito, não pode ser feito (aquilo que não pode vir a não ser de outro lugar, do fundo da retirada).

Mas a distinção da imagem – assemelhando-se muito ao sacrifício – não é propriamente sacrificial. Ela não legitima e ela não transgride. Ela ultrapassa a distância da retirada, a mantendo por sua marca de imagem. Ou antes: pela marca que ela é, ela instaura simultaneamente a retirada e a passagem que, contudo, não passa. A essência de um tal ultrapassamento advém daquilo que não estabelece uma continuidade: ela não suprime a

Procuraremos apresentar ou, melhor, encenar na segunda parte da tese, uma série de investidas ou de investimentos sobre certas imagens dos textos de Clarice Lispector e Maurice Blanchot, nas quais, aquilo que se apresenta como cenas, ou antes, como movimentos de imagens numa atribuição relativamente ou constitutivamente alegórica, pode ser desdobrado meta-criticamente como fazendo parte de certo plano de experiência do texto em seu próprio movimento teatrológico. Desdobrado na possibilidade de trânsito da própria imagem do texto literário enquanto máquina alegórica que intenta se apropriar de um sentido talvez sacro de uma imagem indissociavelmente pessoal ou histórica, fabular ou transvalorada do mitológico ao fabular de uma escritura que se conjuga como o próprio de um distanciamento de si e de uma reaproximação agônica do que seria a propriedade singular da imagem do literário, a saber, o caráter ambíguo e paradoxal da imagem como distinção de uma máquina de intimidade elaborada como a potência própria do gesto de escritura ficcional.

Quais os traços, mesmo que sejam configurados a partir das lógicas próprias às cenas individuais em seu processo dramático interior ao texto e não a uma hipotética inter-relação da completude da obra como um todo, que possibilitariam fazer jogar a *teatralidade máquina* nesses textos, quem sabe mesmo numa espécie de movimento interno à fabulação da narrativa, mas que poderia ser reavaliado, na energia própria à sua imagem, como pertencente também a um fora do texto dado como traço de um corpo escrevente e leitor a um só tempo, corpo atravessado por um devir-mito transvalorado pela e na literatura?

É o que a princípio intentaremos fazer emergir como diagramações ou cartografias possíveis dos gestos e das entonações variáveis, expedidas e performadas nas vozes que se dramatizam em *A paixão segundo G. H* e *Thomas l'Obscur*.

distinção. Ele o mantém inteiramente fazendo contato: choque, confrontação, face a face, enlaçado. É menos um transporte que uma relação. O distinto se lança contra o indistinto e salta nele, mas não se encadeia a ele. A imagem se oferece a mim, mas ela se oferece como imagem (há novamente ambivalência: somente imagem/verdadeira imagem). É desse modo que uma intimidade se expõe a mim: exposta, reservada, não dissipada. O sacrifício opera uma assunção, uma superação do profano no sagrado: a imagem ao contrário se dá numa abertura que forma indissociavelmente sua presença e sua distância.

De uma interpretação do sentido da imagem a partir de uma tipologia das forças no intuito de uma aproximação ao conceito de uma teatralidade maquínica da literatura.

Quando interpretamos que a imagem para Nancy se dá como uma relação “forcluida” com o sagrado, quisemos apenas utilizar um termo psicanalítico que poderia emprestar um sentido de dupla vinculação paradoxal e intensiva ao que Nancy trabalha em “L’image, le distinct” quando especula sobre a imagem como se relacionando a um fundo ontológico de onde operaria sua própria emergência como sua conveniência mais própria.

É todo um pensamento ou uma espécie de intuição, ou antes, uma sorte de interpretação heurística do movimento e da historicidade que a arte estabelece com a filosofia, a psicologia e, afinal, com uma história das religiões, no sentido em que operou Bataille e que faz com que Jean-Luc Nancy se aproprie de uma interpretação sobre o sentido energético, digamos assim, da luz no que se relaciona com uma ontologia da imagem aproximado ao que lemos com Blanchot a partir dos conceitos de imagem, fascínio e as duas versões do imaginário tratadas em *L’espace Littéraire*²⁷².

Ele diz:

La continuité n’a lieu qu’à l’intérieur de l’espace homogène indistinct des choses e des opérations qui les relient. Le distinct, au contraire, est toujours l’hétérogène, c’est-à-dire le déchaîné – l’inenchaînable. Ce [le distinct, l’image] qu’il transporte donc auprès de nous, c’est son déchaînement lui-même, que la proximité n’apaise pas et qui reste ainsi à distance : juste à la distance du toucher, c’est-à-dire à fleur de peau. Il approche à travers la distance, mais ce qu’il apporte au plus près, c’est la distance.²⁷³

A imagem exerce uma espécie de estranha força de neutralização (estaria aí a função de uma poética ou de uma estética do neutro blanchotiana?) no espaço abstrato existente entre o que coexiste como homogeneidade do contínuo e heterogeneidade oriunda do

²⁷² A esse respeito nos remetemos à discussão teórica de *L’espace Littéraire*, principalmente aos anexos “Les deux versions de l’imaginaire”, onde podemos ler: « Vivre un événement en image, c’est ne pas se dégager de cet événement, s’en désintéresser, comme le voudraient la versio esthétique de l’image et l’idéal serein de l’art classique, mais c’est n’est non plus s’y engager par une décision libre: c’est s’y laisser prendre, passer de la région du réel, ou nous nous tenons à distance des chses pour mieux em disposer, à cette autre région où la distance nous tient, cette distance qui est alors profondeur non vivante, indisponible lointain inappréciable devenu comme puissance souveraine et dernière des choses. (...) Intime est l’image parce qu’elle fait de notre intimité une puissance extérieure que nous subissons passivement : en dehors de nous, dans le recul du monde qu’elle proveque, traîne égarée et brillante, la profondeur de nos passions. » BLANCHOT, Maurice. *L’espace Littéraire*. Paris, Gallimard, 2005, p. 352.

²⁷³ Op.Cit., pp. 15-16. O comentário entre colchetes é nosso. “A continuidade não têm lugar a não ser no interior do espaço homogêneo indistinto das coisas e das operações que os religam. O distinto, ao contrário, é sempre o heterogêneo, vale dizer, o desencadeado – ou o que não pode ser encadeado. Aquilo que ele transporta, portanto, junto a nós, é seu desencadeamento ele próprio, que a proximidade não pacifica e que resta desse modo à distancia”

trabalho de distinção que se exerce a partir do próprio distinto que é a imagem, no sentido dessa ontologia fina que é trabalhada por Nancy. Ele a pensa no intuito de promover o discernimento sobre o que poderia ser da ordem de uma certa tipologização da imagem como uma sorte de regulação imanente da própria diferença ontológica heideggeriana. Desse questionamento, relembramos a especificidade do trabalho de Philippe Lacoue-Labarthe no que concerne a seu pensamento original e desconstrutor sobre a *mimesis*, assim como indica Jean-Luc Nancy em “Un commencement” a respeito de L’« Allégorie ».

A esse respeito, a saber, da idéia da imagem como traço de distinção, Nancy exemplifica uma certa economia do retrato em pintura. O retrato, nesse sentido, indica um processo imanente que seria “a imagem da imagem em geral”. Uma *intimidade* emerge de uma relação de duplo vínculo de um “fundo” a uma “superfície” quando pensamos especificamente no que está em jogo nesse exemplo do trabalho de “retratação” que se dá no retrato. Entretanto, é necessário dizer que esse retrato não é, nesse caso, mais que um assinalamento, e não uma imagem no sentido ontológico que lhe dá Nancy e ao qual há pouco remetemos o pensamento original e em grande parte fundador de Maurice Blanchot.

Toute image relève du “portrait”, non pas en ce qu’elle reproduirait lês traits d’une personne, mais en ce qu’elle *tire* (c’est la valeur sémantique étymologique du mot), en ce qu’elle *extraît* quelque chose, une intimité, une force. Et pour le extraire, elle la soustrait à l’homogénéité, elle l’en distrait, elle la distingue, elle la détache et elle la jette en avant. Elle la jette au devant de nous, et ce jet, cette projection fait sa marque, son trait même et son *stigma* : son tracé, sa ligne, son style, son incision, sa cicatrice, sa signature, tout cela à la fois.

L’image jette à la figure une intimité qui m’arrive en pleine intimité – par la vue, par l’ouïe ou par le sens même des mots. En effet, l’image n’est pas seulement visuelle : elle est aussi bien musicale, poétique, et encore tactile, olfactive ou gustative, kinesthésique, etc.²⁷⁴

Esse trabalho de emergência e de imergência de uma intimidade que opera a imagem e que não se limita à imagem visual, mas que se dá como uma relação mais ampla por toda a extensão do sensível no que aí se tensiona justamente como uma experiência sensacional do inteligível enquanto tal, se vincula constitutivamente nessa diferença ontológica se assim

²⁷⁴ Op.cit. P. 16. Toda imagem concerne do « retrato », não naquilo que ela reproduziria os traços de uma pessoa, mas naquilo que ela *tira* (é o valor semântico etimológico da palavra) naquilo que ela *extraí* alguma coisa, uma intimidade, uma força. E para a extrair, ela a subtrai à homogeneidade, ela a distrai, ela a distingue, ela a destaca e ela lança à frente. Ela a lança diante de nos, e este lançamento, esta projeção faz sua marca, seu traço mesmo e seu *estigma* : Seu traçado, sua linha, seu estilo, sua incisão, sua cicatriz, sua assinatura, tudo isto ao mesmo tempo.

A imagem me lança à figura uma intimidade que me chega em plena intimidade – pela vista, pelo ouvido ou pelo sentido mesmo das palavras. Com efeito, a imagem não é somente visual/ ela é também musical, poética, e ainda tátil, olfativa ou gustativa, kinestésica, etc.

podemos nos referir, ou nessa *maquinica de distinção* que tem lugar precisamente na *conveniência* da imagem enquanto traço distintivo de uma intimidade que é finalmente a própria marca do trabalho imanente e nos arriscaríamos a também dizer, transcendental, elaborado *entre* o fundo de uma continuidade homogênea e a superfície que se desgarrasse desse fundo pela distinção que opera o próprio distinto enquanto imagem. Esse “*entre*” onde ocorre o distinto como distinção é como uma espécie de zona ambivalente, um “*rivage éblouissent*”, uma margem escorregadia onde uma espécie de rastro ou de jogo de atrações “forcluidas” se institui e se constitui como o próprio campo paradoxal de atividade mimética, no sentido que discerne Lacoue-Labarthe no ensaio “O paradoxo e a Mimese” de *A Imitação dos Modernos*²⁷⁵. Finalmente e no sentido em que o termo reaparece repetidamente quando Maurice Blanchot aborda a questão do fascínio da imagem em *L’espace Littéraire*, o termo que chamamos de “maquinica distintiva” ou o entre lugar entre o contínuo e o descontínuo como diferença ontológica, é também aquilo que Jean-Luc Nancy diversas vezes diz em seu ensaio, em uma palavra: “paixão”²⁷⁶.

A seguir, Nancy dá o exemplo desse processo a partir de uma imagem literária que nos levará ao cerne da questão de uma ontologia energética da imagem literária que precisamos compreender para justamente passarmos ao nível de uma teatralidade da literatura. Ele parece evocar o que uma imagem literária poderia vincular no trânsito entre uma intensidade significativa da frase que convoca a própria cena à sua descrição e sua extrapolação semântica no sentido do discernimento daquela intimidade que resultaria da passagem de um fundo sem fundo do contínuo à própria superfície que se eleva no

²⁷⁵ Cf. LACOUE-LABARTHE, Philippe. *A Imitação dos Modernos*. Ensaio sobre arte e filosofia. Orgs. Virginia de Araújo Figueiredo e João Camillo Penna. Trad. João Camillo Penna et al. São Paulo, Paz e Terra, 2000, p. 159. Temos a impressão que, provavelmente, essa zona de “*rivage*” ou de “*passion*” onde opera o que chamamos de uma “maquinica de distinção” da imagem e sobre a qual pensa Jean-Luc Nancy, tenha a ver em muito com toda a imagem que atravessa o ensaio de Lacoue Labarthe sobre o problema da mimese e as forças paradoxais que poderiam agir no processo mimético. A esse respeito indicamos apenas a imagem do conceito de *hiperbólico* que Lacoue-Labarthe faz ressoar junto à imagem conceitual de *paradoxo*. É nesse sentido muito específico que procuramos relacionar a idéia, digamos, hiperbólica que a imagem gera em seu devir-distinção do íntimo e do distante, entre as extremidades de um Contínuo e de um Descontínuo que finalmente se “forcluem” no evento de distinção do distinto ou de maquinação distintiva em que opera a imagem entendida nesse sentido, como agenciadora hiperbólica de uma diferença ontológica arqui-originária. Citamos Lacoue-Labarthe: “O paradoxo não é, pois, somente a passagem pelo extremo, uma espécie de “maximização” como se diz hoje em lógica. É, na realidade, um movimento hiperbólico pelo qual se estabelece – provavelmente sem jamais se estabelecer – a equivalência dos contrários – e dos contrários levados ao extremo, infinito por direito, da contrariedade. (...) O paradoxo se define pela troca infinita ou pela identidade hiperbólica dos contrários” (p. 163).

movimento próprio desse fundo à distinção que supõe a vinda da própria imagem como intensidade do jogo bivalente que aí se processa. Nesse sentido, parece ser uma hiperbólica do movimento distintivo da imagem entre a continuidade e a descontinuidade da existência no que diz respeito ao evento do próprio pensamento como aproximação relativa ao sagrado enquanto cintilação poética ou “estase” de uma inteligibilidade da imagem poética. Talvez devêssemos nos perguntar que relações esse movimento da imagem teria com a questão do sublime.

Veremos em seguida com Nancy uma interpretação de uma cena literária que parece ter relação com o que faz Heidegger com a poesia de Georg Trakl em *Acheminement vers la parole*²⁷⁷. Daí podermos prosseguir com a interpretação dos espaços semânticos de um texto literário como claridade e obscuridade da cena, como força semântica do céu e da terra como verdadeiros existenciais de uma ontologia da imagem.

Nancy cita o fragmento traduzido de Edith Warton:

La porte de la maison de l’avocat Royall, située à l’extrémité de l’unique rue du Village de North Dormer, venait de s’ouvrir. Une jeune fille parut et s’arrêta un instant sur le seuil.

Du ciel printanier et transparent une lumière argentée s’épandait sur les toits du village, sur les bois des mélèzes et les prairies environnants. Au-dessus des collines flottaient des nuages blancs et floconneux dont une brise légère chassait les ombres à travers champs...²⁷⁸

Quando Nancy comenta esse fragmento, ele parece operar a partir de um sobre-tensionamento da situação da cena em sua referência ao instante limítrofe ou ao *événement* (Ereignis) que dispositiva ou possibilita a imagem produzir-se como cena enquanto tal, ou seja, constituída de ação. É o caso específico da posição da protagonista (pelo menos dessa cena) em relação à descrição da ambiência que possibilita a própria construção da imagem pelo leitor. Ele lê no poema:

Ainsi saisi dans le cadre d’une porte ouverte sur l’intimité d’une demeure, une jeune fille dont nous ne voyons rien, sinon la jeunesse, expose déjà l’imminence « un instant » suspendue – d’une histoire et d’on ne sais quelle rencontre, quel choc heureux ou douloureux : elle l’expose dans la lumière venue d ciel, et ce ciel donne le cadre large et « transparent », illimité, dans lequel se découpent les cadres successifs d’une maison et d’une porte. (...) Il s’agit d’une fonction d’image, lumière et juste rapport d’ombre, encadrement et détachement, sortie et touche d’une intensité.²⁷⁹

²⁷⁶ Cf. Op Cit., p. 20. « La force céleste, force que le ciel est – à savoir la lumière qui distingue, qui rend distinct-, est celle de la passion don l’image est le transport immédiat. »

²⁷⁷ HEIDEGGER, Martin. *Acheminement vers la parole*. Paris, Gallimard, 1976.

²⁷⁸ Op. Cit. Ibid. Edith Warton, *Été*. Paris, 10/18, 1985, sans nom de traducteur.

²⁷⁹ Op Cit., p. 17.

De algum modo neste trecho, parece que Nancy opera de forma diferente a Heidegger na leitura filosófica do poema, sobretudo no que diz respeito à elaboração de uma espécie de configuração do movimento paradoxal da imagem como *maquínica de distinção* num processo de diferença ontológica aplicado ao poema como espaço autêntico de presença do pensamento à fala (parole).

A imagem pensada por Nancy parece adentrar uma tecnicidade sutilmente diferenciada da ontologia hermenêutica heideggeriana, tendendo a uma sobre-poeticidade do processo de leitura e de re-escritura da cena poética no sentido de uma descrição mais topologizada de uma “energética” da cena enquanto imagem.

É o caso da leitura do umbral como região limítrofe onde a cena parece espriar-se, e a partir daí possibilitar uma sorte de cartografia das forças que se tensionam como turbulência entre um fora e um dentro do umbral, exatamente onde se localiza a “jovem” que atua na cena como uma espécie de espaço de correlação e de choque, campo de atuação de um *être-là* que espacializaria a própria cena como entre lugar privilegiado da própria imagem, espelho e duplicação das forças que aí se organizam como lugar de atração e repulsão de forças interpretativas entre uma continuidade do aberto do céu e o descontínuo do espaço íntimo da casa como morada.

Nancy continua:

Il s’agit de Ceci: Avec la « jeune fille » (dont le nom à lui seul est une intensité) « paraît » tout un monde, qui lui aussi « s’arrête sur le seuil » - sur le seuil du roman, sur le trait initial de son écriture – ou qui nous arrête sur son seuil, sur le trait même qui partage le dedans et le dehors, lumière et ombre, la vie et l’art, donc le partage es à l’instant tracé par cela même (la distinction) qui nous a fait franchir sans l’abolir : un monde où nous entrons tout en restant devant lui, et qui s’offre ainsi pleinement pour c’est qu’il est, un monde, c’est-à-dire une totalité indéfinie de sens (et non pas un simple environnement).²⁸⁰

Nesse umbral da soleira da porta, o corpo da jovem separa e distingue em sua própria presença duas infinitudes, vale dizer, de um dentro e de um fora nos quais são performados numa *maquínica de distinção* que observamos atrelada a idéia da imagem, esta funcionando como verdadeiro dispositivo imanente de uma diferença ontológica que nos parece ser desgarrada como do fundo sem fundo da cena. Fundo sem fundo, pois justamente não se trata de perceber a imagem, enquanto uma cena que tem sua valoração numa composição tridimensional, mas sim como movimento em quatro dimensões e de algum modo exposto e

²⁸⁰ Op. Cit., p. 18.

especializado a partir de uma dinâmica sensacional da cena, exatamente onde o fundo perde seu caráter puramente dialético, pois se espraia nessa situação numa multiplicidade de sentidos, como uma variável intensiva, posicionado entre um fora exposto pelo céu em sua claridade e também no movimento de suas sombras e a intimidade da morada que se re-estende inteiramente num movimento inverso e cooperativo para dentro da casa, onde o fundo novamente mergulha dependente de todo o exterior que promove e ambientaliza a cena.

E no parágrafo seguinte Nancy parece melhor concluir essa economia paradoxal ou hiperbólica das forças exposta no e pelo traço distintivo na cena que resulta numa configuração de uma força íntima da cena ou da imagem.

S'il est possible que le même trait, la même distinction, sépare et fasse communiquer, (communicant aussi la séparation elle-même...), c'est que le trait de l'image (Son tracé, sa forme) est lui-même (quelque chose de) sa force intime : car cette force intime, l'image ne la « représente » pas, mais elle est, elle active, elle la tire et la retire, elle l'extrait tout en la retenant, et c'est avec elle qu'elle nous touche.²⁸¹

O fundo e a superfície da cena passam a coexistir paradoxalmente imersos e emergentes a um só tempo a partir da posição de distinção que a própria cena promove com o traço divisor do umbral no qual se espacializa aquele que diante do discurso, agoniza ou teatraliza, virtualmente ou não, a própria cena, ou seja, a prot-agoniza doando uma força corpórea à cena.

Teatralidade como estratégia para uma compreensão da literatura enquanto gestualidade própria de uma promessa poética do mundo.

Poderíamos dizer que, em outro sentido, o conceito de teatralidade que procuramos fazer ressoar na tarefa crítica, apenas como estratégia conceitual, procurará de algum modo operacionalizar um outro movimento ao qual o filósofo Peter Sloterdijk chamou de gestos fundamentais para uma poética do mundo.

Para Sloterdijk, essa poética do mundo se relaciona, em grandes linhas, ao intuito de se pensar o complexo transcurso de uma existência singular acoplada às intensas e múltiplas reconfigurações que o percurso dessa existência abre, desde o nascimento, seguindo a

²⁸¹ Idem.

ontologia própria ao seu desenvolvimento, a promessa ou a poética de um porvir da linguagem fundada paradoxalmente na faticidade da finitude ôntica do ser.

Na verdade, nesse livro, ou antes, nessa série de seminários reunidos, na tradução espanhola, sob o título *Venir al Mundo, Venir al Lenguaje. Lecciones de Frankfurt*²⁸², trata-se justamente de fazer funcionar uma espécie de sobrevôo matinal sobre as balizas filosóficas heideggerianas que permeiam o trabalho poético da linguagem enquanto relação filosoficamente negativa e irreduzível do Ser em direção à finitude.

Chama a atenção uma série de metáforas teatrais que Sloterdijk usa, na última conferência, desembocando na construção estratégica de uma espécie de cartografia espaço-temporal diagramada em sete gestos básicos de configuração de uma poética do mundo.

Esses sete gestos produtores de mundo, a saber, “parto, operación de urgencia, iniciativa, posposición, apertura del escenario, transmisión lingüística y absolución” conteriam o mínimo de complexidade necessária para articular, em termos gerais, uma lúcida relação entre as consciências e os mundos²⁸³.

Não nos aventuraremos a comentar passo a passo todos esses gestos de produção de mundo aos quais o filósofo alemão se dedica de forma inigualável. Tentaremos fazer ressoar o que nos interessa para nosso estudo e que se coloca nos termos de uma configuração crítica preocupada em perceber o movimento em direção à complexidade paradoxal do nascimento e, de certo modo, em contraposição a uma estética da linguagem pensada como orientada à finitude irreduzível do ser.

Mas eis que a tematização do conjunto desses gestos poderia servir para a figura ou a imagem que procuramos fazer funcionar com o termo de teatralidade maquínica da literatura. Pois, partindo do nascimento como evento instaurador de uma espécie de *forclusão* ontológica do indivíduo, Sloterdijk, remete a toda a problemática de dimensão de exterioridade ontológica como potência originariamente paradoxal da linguagem.

Imagem forcluída, no parto coexiste como *heceidade* um desligamento essencial que toma corpo exatamente no momento onde uma série de outras relações deverão se fazer co-presentes na matéria esponjosa e dúplice da formação psíquica do indivíduo.

²⁸² SLOTERDIJK, Peter. *Venir al mundo, Venir al lenguaje. Lecciones de Frankfurt*. Trad. Gérman Cano. Valencia, Pré-texto, 2006.

²⁸³ Op. Cit., p. 143.

Mas essa assertiva de um movimento forcluído do corte umbilical que teoricamente instauraria uma relação paradoxal de falta, ou melhor, de espaço de jogo no próprio movimento do sentido, protagonizando de forma complexa o percurso variável da própria individuação do sujeito, para nós não tem sentido a não ser enquanto pensado como processo ontológico relativo à criação poética no que diz respeito à literatura.

Algo urge durante esse processo que instaura desde o nascimento um espaço de jogo entre o que me afeta e o que busco como desejo nessa afecção. Essa urgência pode ser desde os processos mais básicos de sustentabilidade do organismo até o desenvolvimento de aptidões que só poderiam se dar a partir das escolhas baseadas em critérios complexos sempre urdidos entre variáveis de liberdade e contingência.

Uma iniciativa transtornando a balança orientada nas escolhas de urgência, quando nesse movimento ou nesse “clarão” de relâmpago se estampa como gesto paradoxalmente originário uma potência de escolha; no mesmo e no exato momento onde uma série de variáveis, oriundas das sobras de energia que se realizam durante o processo da iniciativa, se elaboram como postas em suspensão ou posposição do hiato relativo à própria diferença produzida no movimento de atualização entre a liberdade sobre o urgente e o contingente que nesse mesmo momento torna-se relativizador da própria liberdade de escolha, nesse ponto ou nessa linha de desejo que, transtornada em seu próprio movimento, gera a propriedade dessa economia de uma poética da individuação lançada ao porvir.

Esse movimento descrito acima é o que procuramos perceber como o gesto de *posposição* que Sloterdijk, junto ao outros gestos, procura pensar como movimento geral de uma teoria crítica do mundo como poesia e promessa.

A movimentação de linhas e pontuações que diagramam de forma complexa e atualizante toda uma virtualidade de outros movimentos sempre em vias de se transformarem em sua iniciativa ou sua posposição deve necessariamente ocorrer no espaço de abertura onde a própria linguagem, como transmissão e promessa, gera concretamente a arena ou o espaço cênico onde a escritura se desdobra na tensão e na descarga de sua teatralização. O indivíduo leva em seu movimento de individuação, desde o parto, os processos forcluídos que se re-tensionam numa relação trans-histórica a partir da comunidade de relações próprias à linguagem, desde toda a potência de formação e de introjeção que pode ser discernida pelo movimento simbólico e indicial que o território e o

espaço histórico dessa língua instauram como evento específico para esse indivíduo diante da comunidade de viventes, de ancestrais e sobreviventes.

De todo esse movimento iniciado ou continuado de forma forcluída no parto, uma promessa de absolvição é localizada na exterioridade contingente e includente desse mesmo processo. Essa absolvição, não teria nada de uma espera por redenção ao nos voltarmos para o movimento inexorável em direção à finitude.

Pelo contrário, se trataria aí, como insiste Sloterdijk, de se pensar uma ontologia do natalício ao invés de uma ontologia da finitude, a qual adviria justamente da necessidade de se pensar o evento paradoxal do começo ou da origem de um começar originário, como esse espaço de forclusão que encena, em toda a existência e em todo processo de individuação, um papel coalescente, onde um (des)ligamento originário possibilita a abertura ao próprio e autêntico do futuro como o sentido da aventura da existência enquanto advento e posterioridade de um desconhecido lançado como atualização angustiante ou criativa em direção ao próprio presente dessa atuação existenciária.

Essa atualização é, para nós, da ordem do que se move como processo de individuação no qual uma de suas faces pode ser observada como a capacidade ou mesmo a promessa poética de uma adequação jamais pacífica - e por isso agônica e venturosa - entre um abismar-se de dentro pra fora pelo nascimento e um exteriorizar-se der fora pra dentro em direção a própria e paradoxal abertura do mundo, possibilitado pelo trabalho poético da linguagem como promessa de chegada à atualidade do próprio presente como inspiração e alento.

Ao final, Sloterdijk faz alusão a esse momento de inspiração, quando o recém nascido deve, não sem dor, obrigar-se a respirar e dilatar seus órgãos pulmonares enquanto adentra essa exterioridade concupiscente do mundo da vida, ainda tão vertiginosamente opaca, apesar do continuo murmúrio que a linguagem, daí em diante não deixará de fazer ressoar de forma obscura. A liberdade poética e literária, no sentido ontológico que o filósofo desempenha, gera por seu lado, uma continuidade dessa respiração corpórea do mundo, especularizada e forcluída desde o nascimento.

Este aliento no es outro que el elemento de la literatura y del poetizar. No existe texto significativo de la tradición que no sea a la vez texto de aliento, escritura de aliento. Las líneas son los suspiros del poeta, lãs estrofas, el cambio de aliento del poeta. (...) La promesa del aliento no anuncia que el destino de lãs promesas positivizadas sea el petrificarse em liberaciones mentirosas, pues aunque se pueda contener el aire, esto no puede durar mucho, y a de espirarse de nuevo el que ya se há tomado. El aliento del

espírito libre tendría que penetrar por tanto en todos los sistemas positivos. Allí donde irrunpe la libertad de respiración nace una frivolidad característica. Em la inspiration el aliento libre ocupa unos espacios que luego despeja al expirar. (...) También las huidas podem ser literatura universal, tambien las abdicaciones podem ser promesas de mundo. El expirar devuelve todo lo que se tomo anteriormente. Esa es la razón por la que el mundo como promessa no se solidifica artificialmente ni se sostiene com violência: el aliento prometedor no fixa lo que promete, y no puede prometer más de lo que tiene. Una literatura que tenga aire está inspirada por uma frivolidad inmemorial.²⁸⁴

Para além de toda formalização ideológica exposta e reelaborada em inúmeras filosofias positivas e racionalistas, existiria essa poeticidade cada vez mais premente e que se introduz ou se reintroduz na reflexão filosófica como a promessa de alento que situa o movimento do pensamento como uma frivolidade característica que sempre e ao mesmo tempo em que inspira uma resolução sobre o mundo, está pronta a ser uma literatura do expirar, quando neste gesto, se expõe ou se autoexpõe como uma poética da capacidade de despedida ou do encontro, ou talvez na forma de uma promessa, do reencontro.

Esta exposição do literário ao que é da ordem do que vive na intensa respiração do mundo, se dá para nos como performatividade própria de uma teatralidade paradoxal da literatura. Essa teatralidade que se gesticula singularmente no interior de cada obra se lança à própria abertura numa continua vinda deste mundo ao advento da própria promessa de alento. Como dobradura móvel de sua própria profundidade, o mundo se desdobra a partir de seus próprios corpos, se retirando em cada investida rumo a sua própria abertura.

Essa teatralidade maquinica da literatura configuraria nessa promessa poética, uma expressividade dramática para além do espaço cênico físico produzindo no interior do movimento literário uma sobredeterminação significativa onde a singularidade dos traços de uma individuação rearranja o próprio espaço onde se movem as vozes imemoriais que narram numa atualização ininterrupta do mundo, os vestígios ou os efeitos de movimentos que poderiam paradoxalmente ainda estar por vir.

Bataille e Blanchot e o jogo paradoxal da escritura literária.

²⁸⁴ Op.cit. P. 159-160.

« Par le détour de la perversité de Sade, la violence entre enfin dans la conscience. » Bataille écrit : *enfin*. Tout se passe donc comme si l'enseignement paradoxal que porte avec lui à toutes les niveaux le couple interdit/transgression avait *attendu* sa conscience nette, qui, du même coup, apparaît bien « tardive ». Comme sinous pouvions enfin saisir comment la société et l'histoire ne sont donc que la forme détournée (filtrée) que prend la violence (la force) pour pénétrer dans la conscience fabriquée par cette société et cette histoire. Comme si l'écriture était *la forme de ce détour*, de sorte qu'un acte d'écriture, porté à son extrémité, serait la seule façon de révéler à la fois le mensonge de l'histoire (sa fiction) et sa vérité (qui n'est jamais la vérité pour laquelle elle se fait prendre sous ce mensonge). Comme si le couple vrai/faux laissait de toutes parts la place à une phisique du geste écrit où l'écrit est tracé par le corps transgressif lui-même, disparaissant dans son écriture et écrivant l'histoire comme texte de la violence trahie (c'est-à-dire à la fois désertée et prise à la gorge).²⁸⁵

Gostaríamos de poder introduzir o tema a partir de um comentário cruzado sobre os ensaios críticos de Philippe Sollers e de Michel Foucault os quais tratam, cada qual a seu modo, da emergência, posição teórica e, até certo ponto, da reverberação de uma experiência de escritura crítica e ficcional desde a década de 1950, no contexto de uma crítica geral da representação e desembocando no fenômeno revolucionário coletivo e efervescente da contra cultura no fim da década de 1960, até seus desdobramentos teóricos e críticos contemporâneos.

²⁸⁵ SOLLERS, Philippe. *L'écriture et l'expérience des limites*. Paris, Seuil, 1968, p. 130. “Pelo desvio (*détour*) da perversidade de Sade, a violência entra finalmente na consciência”. Bataille escreve: *finalmente*. Tudo se passa então, como se o ensinamento paradoxal que leva com ele em todos os níveis, o par interdito/transgressão, tivesse alcançado sua consciência clara, que, ao mesmo tempo, surge tardiamente. Como se pudéssemos enfim discernir como a sociedade e a história não são portanto, mais que a forma “transformada”(détourné) (filtrada) a qual toma a violência (a força) por penetrar na consciência fabricada por esta sociedade e esta história. Como se a escritura fosse *a forma desse desvio*, de modo que um ato de escritura, levado à seu extremo, seria a única maneira de revelar ao mesmo tempo as falsidades da história (sua ficção) e sua verdade (que não é nunca a verdade pela qual ela se faz tomar sob essa falsidade). Como se o par Verdadeiro/Falso deixasse lugar à uma física do gesto escrito, onde o escrito é traçado pelo próprio corpo transgressivo, desaparecendo em sua escritura e escrevendo a história como texto da violência traída (vale dizer, ao mesmo tempo desertada e pronunciada).” (Tradução nossa)

Em linhas gerais nossos comentários deverão configurar-se como a possibilidade ou pelo menos a intenção de descrição da própria experiência de escritura ficcional - entendida aqui em seu sentido performático e teatral, vale dizer em grandes linhas, ontológico e dramático - em *A Paixão segundo G.H* e *Thomas L'obscur*.

Seria necessário ainda ressaltar que nossos comentários não pretendem estruturar os temas maiores expostos nos ensaios supracitados, a saber, a desconstrução de todo um programa dialético e especulativo “estabilizado” na Fenomenologia do Espírito de Hegel, mas sim poder acompanhar o trajeto teórico semelhante em suas bibliografias, e que marcam, segundo Sollers e Foucault, certa linha filiativa constitutiva a qual, de início, mencionaremos apontando a figura e a escritura transgressiva e exorbitante de Sade.

De maneira geral, um traço específico marca a diferença básica nesses dois textos que, por outro lado tratam, cada um a seu modo, dos temas que nomeamos de *teatralidade* e *gestualidade* limites na escritura ficcional ou literária exposta na emergência *sui generis* do *Recit* do século XX.

Esse traço reverberaria dois movimentos ao mesmo tempo, os quais têm, para nós, o próprio teor significativo de nossa preocupação a respeito do conceito de teatralidade literária que procuramos desenvolver. O primeiro movimento faria ressoar a filiação de certa transgressividade especulativa na história do pensamento moderno, a partir da figura ou da teatralidade ficcional sadiana. O segundo movimento se configuraria como o próprio movimento de uma escritura literária que em suas formas variadas, segundo as diferenças de seus estilos, operaria o que chamaremos de uma poética de suspensão ou neutralização do sentido observadas e lidas tanto em Georges Bataille comentado por P. Sollers, quanto em Maurice Blanchot comentado por M. Foucault.

Talvez devêssemos situar, ao menos em esboço, a linha comum e reverberante que instaura a crítica constitutiva sobre a idéia de representação ou mimese que atravessa, segundo formas variadas, o programa filosófico ocidental culminando na dialética teleológica de Hegel.

De algum modo será o que pretendemos fazer inicialmente aqui a partir de uma estratégia de comentário cruzado, situando alguns pontos de articulação e de tensão que poderiam marcar de forma mais esclarecedora, os espaços de descontinuidade e de diferenciação que possibilitariam marcar ou discernir tanto no pensamento de G. Bataille

quanto no de M. Blanchot, a emergência de uma série de conceitos que passariam a ilustrar uma cartografia geral do pensamento especulativo da modernidade, aberta desde então a um novo “paradigma” de experiência do pensamento a partir da noção de teatralidade alegórica ou maquínica da literatura.

De fato, nossa preocupação é a de tornar mais explícita a discussão sobre a relação entre pensamento e escritura que, como sabemos, atravessa, segundo modos de abordagem especulativa diversos, boa parte do pensamento especulativo da filosofia ocidental contemporânea. É claro que nos limitaremos à composição e reunião citacional a partir dos comentários magistrais de Michel Foucault e Philippe Sollers, procurando acrescentar, quando possível, variantes conceituais de outros teóricos como forma de fazer variar o tema de uma crítica geral da representação a partir do embate ou da articulação dessa ampla problemática com a noção de teatralidade que observamos na literatura e que nos servirá de maquínica crítica.

Iniciáramos nosso comentário de comentários afirmando a epígrafe que Sollers invoca no início do ensaio sobre o pensamento de Georges Bataille:

« Rien n'est fermé à qui reconaît les conditions matérielles de la pensée. »

De início aproximáramos certa intuição sobre o quanto a idéia sobre um empirismo transcendental levado ao limite ajudaria à compreensão geral sobre a possibilidade e a singularidade que a construção de cenas implica na especulação do próprio pensamento. Por outro lado, os limites de uma experimentação poética da linguagem postos em movimento pela própria necessidade da experiência da escritura se fazer especulação sobre a variância da matéria em seus modos expressivos, abririam, como numa espécie de transitividade inata, um fundo abismal e infinito sobre o próprio sentido do pensamento e, por conseguinte, da escritura.

Pois se trata justamente de pensar sobre quais as condições materiais para que o homem pense de um determinado modo. Sollers gravita ou nucleia seu comentário sobre a escritura e o pensamento de Bataille (de início partindo de *l'Erotisme e La Part maudite*) a partir do jogo de tensões em *double-bind* que caracteriza uma espécie de dialética sobre-expositiva ou sobre-suspensiva, baseada nas categorias ontológicas, se assim podemos dizer, do *descontínuo* e do *contínuo*, bem como, do outro lado desta “equação diferencial”, faz operar um movimento sobre as categorias valorativas ou proto-éticas da *interdição* e da

transgressão como valores de tensão constitutivos de um *ethos* humanóide cindido desde sua origem imemorial, numa relação dúplice, origem metafísica proto-originária de uma presença a si impossível e ao mesmo tempo constituidora de toda a historicidade ocidental.

Podemos reter por um momento a categorização geral de Sollers:

Le passage du discontinu (du monde significatif formé d'individus et de choses) au continu (manifesté pour la mort, la violence, la révolution) recouvre le jeu fondamental de l'interdit et de la transgression.²⁸⁶

E, portanto, toda uma economia de forças eróticas, simbólicas e finalmente capitalistas que se passa no jogo denso dessa equação onto-ethinologica, se assim podemos simplificar o programa bataillano. Mas o importante será ressaltar a máquina paradoxal que tem lugar entre a constituição cultural do homem e seu aniquilamento na morte. Nesse espaço onde o homem tem existência e onde o pensamento se faz escritura no modo econômico simbólico, a violência é o próprio teor de um recalque constitutivo dado pela força reiterável da linguagem.

Entre a interdição e a transgressão, estas como categorias constitutivas de uma objetividade e subjetividades do próprio pensamento ocidental, ocorre na forma da linguagem toda uma série de relações complexas de significação, baseada em estruturas profundas que se digladiam historicamente no seio da própria linguagem. Não seria preciso reafirmar o estatuto ontológico, mas é desse paradoxo entre uma afirmação transgressiva e uma negatividade proibitiva no corpus simbólico e etnológico da constituição humana, que emerge a discussão em relação à questão mesma do pensamento e da escritura, da literatura como máquina geral de exposição e desconstrução de uma dialética sobre expositiva ou entre o mesmo e o outro, entre uma questionável identidade a si do homem e sua diferenciação radical exposta a partir do movimento paradoxal que procuraremos fazer emergir.

Nesse sentido, para Bataille, a transgressão, como categoria operativa da constituição econômica e erótico-libidinal do homem e *a fortiore* constituidora da própria linguagem:

loin de s'opposer à l'interdit, le complete; la loi que reclame donc implicitement la violation de la loi, sont, dans l'économie social qui produit « l'homme », dans le jeu qui le fait naître, se développer, se dépenser, et mourir, les cases « vides » de ce qui nous pourrions appeler son organe symbolique, aussi invisible que insaisissable.²⁸⁷

²⁸⁶ Op.Cit., p. 106.

²⁸⁷ Op.Cit., p. 108.

Pois há um problema nesse jogo de contrários que é justamente da alçada de uma crítica radical ao movimento dialético científico, a que procuramos fazer ressoar a partir da citação acima. Bataille se preocupa com um determinado ponto ou dimensão, onde, na forma do conceito de erotismo deveríamos entender um movimento complexo e contraditório, não resolutivo, muito menos sintético. O erotismo em seu sentido bataillano faz jogar, no que concerne a uma economia simbólica da constituição psíquica e cultural do homem, uma pseudo-transgressão que não acederia ao estatuto potencialmente paradoxal observado pelo pensamento bataillano e que faz justamente a crítica radical de um determinado idealismo teleológico e dialético.

Essa crítica radical se faz presente quando se traz a luz o movimento paradoxal coexistente nas categorias da interdição como lei proibitiva, e da transgressão dessa lei. E desse estatuto deveremos ter em mente um recalque generalizado sobre certa naturalização da sexualidade como inocência pura do desejo imposta pelo estatuto científico dialético moderno. Na verdade, essa naturalização ou inocentização da sexualidade aprenderia em seu próprio sistema lógico aquilo que para o pensamento bataillano opera como movimento paradoxal de um pensamento que funcionaria justamente fora do sistema dialético instituído como relação de poder e organização do sentido como verdade e lei absolutas de causa e efeito. A ciência ao se apropriar de uma relação proto-ontológica, digamos assim, instauraria dialeticamente uma institucionalização naturalizante sobre a interdição e a transgressão enquanto categorias etiológicas constituidoras da própria linguagem.

En innocentant la vie sexuelle, la science cesse décidément de la reconnaître. Elle clarifie la conscience, mais au pris d'un aveuglement ». « Le plus souvent, pour la science, l'interdit, n'est pas justifié, il est pathologique, il est le fait de la névrose. Il est donc, connu *du dehors* (...) Cette manière de voir ne supprime pas l'expérience, mais elle lui donne un sens mineur. De ce fait l'interdit et la transgression, s'il sont décrits, le sont comme des objets, ils le sont par l'historien – ou par le psychiatre – (le psychanalyste). » L'attitude scientifique – l'attitude légale – est donc prise dans le piège immédiat de sa presupposition logique, et cela quels que soient les progrès, les développements de plus en plus complexes et les résultats quelle obtient : plus elle net l'interdit, plus elle le reconnaît comme étant contingent, explicable, formalisable, et plus elle renforce la *manière d'être* de l'interdit. « L'interdit observé autrement que dans l'effroi, n'a plus la contrepartie du désir que en est le sens profond. » (...) La transgression devient entièrement métaphorique, isolant un sujet qui connaît et un objet connu, un savoir exilé de l'ambiguïté qui est à la source de toute savoir, de l'ensemble intérieur/extérieur où se jouent l'aventure de ses limites.²⁸⁸

²⁸⁸ Op.Cit., p. 110.

Bataille - para esclarecer esse problema de uma imediata circunscrição lógica do domínio do discurso científico sobre a dimensão irracional de uma pseudo-transgressividade que não elimina de uma vez por todas a interdição - opera uma estratégia paradoxal de entrada e saída constantes de um dentro e um fora de uma discursividade reflexiva do pensamento, até o ponto de uma não diferenciação desse movimento. Não diferenciação que toma a forma expressiva de uma poética do pseudo-transgressivo; uma poética da suspensão operada a partir de uma espécie de sobredeterminação negativa do próprio movimento dialético.

Um dentro e um fora como movimentos entre a objetividade científica e um estatuto subjetivos de uma experiência limite de um não-saber constitutivos, devem ser expostas constantemente ao próprio movimento dessa experiência interior que pela estratégia paradoxal que lhe dá sustentação retórica, procura jogar com o papel do “outro de todo discurso, outro do saber absoluto”:

[...] et cela non pas pour revenir à un quelconque subjectivisme antidialectique, mais comme pour appeler la dialectique sur le terrain même de son enjeu, au plus profond de la logique dissimulée qui, dans son langage l’a rendu possible. C’est enjeu est de montrer clairement – à égale distance de la science et de la philosophie dont l’antinomie se trouve en ce lieu suspendue – que les postures « scientifiques » et « philosophiques », quoique justifiées et nécessaires, laissent échapper l’essentiel.²⁸⁹

Entre a ciência e a filosofia, entre um dentro e um fora do discurso ou da experiência especulativa sobre o próprio pensamento reflexivo, a experiência de pensamento bataillana traça o caminho segundo suas próprias estratégias, o que deverá nos apontar para uma outra experiência de pensamento que compartilharia as linhas básicas de crítica e de experimentação pela linguagem, dessa dimensão intervalar que procuramos fazer ressoar na noção de *teatralidade* e de experiência limite da literatura como sendo da ordem da própria suspensão do sentido e da posição de uma experiência discursiva ou retórica que opera um jogo de forças próprio à crítica geral da representação no sentido em que a aproximamos de uma experiência dramática ou teatrológica da literatura. Essa outra experiência que se relaciona por outras vias à poética da negatividade de Bataille é a de um *pensamento do fora*, o qual Michel Foucault lê na obra de Maurice Blanchot e o aproxima de algumas outras experiências limite, como por exemplo é de algum modo inaugurando o pensamento

²⁸⁹ Op. Cit., pp. 110-11.

moderno, com Sade e Hölderlin, para ressurgir com sua própria força e variabilidades especulativas, dramáticas e poéticas, a partir da segunda metade do século XIX, entre outros, com Nietzsche, Mallarmé, Artaud, Beckett e Bataille.

O Pensamento do fora de Blanchot segundo Foucault.

Ninguém melhor do que Foucault pode discernir esse movimento paradoxal que a linguagem engendra ao performar em seu paroxismo atributivo de sentido sua própria retirada, possivelmente transcendental, no exato ou no imediato traço (impossível em termos absolutos) de sua instauração valorativa ou semântica. A ficção moderna carrega em seu sentido móvel - e que gostaríamos de chamar teatral, ou performático - as artimanhas necessárias para se fazer o campo de forças paradoxais que a tornam o domínio ou o espaço de efervescência de uma nova potencialidade da linguagem, aí mesmo onde se confundem como limite e impossibilidade seus campos de atuação, outrora nomeados hermenêuticos.

Ja não se trataria, a partir daí, do domínio de força interpretativa que o pensamento reflexivo ou filosófico deveria impor como função atributiva de um sentido lançado para horizontes futuros, mas, sim da constatação de um remanejamento constante desses domínios onde o pensamento reflexivo deve passar a ser por si próprio posto em jogo e percebido como exercício ou experiência dramática da linguagem e do pensamento. É desse domínio de performatividade onde uma idéia teatrológica de retórica retoma potencia, que gostaríamos de convocar a leitura da ficção blanchotiana e em alguns pontos dessa reflexão aproximar a experiência literária clariciana.

Como Bataille, mas a partir de uma variação expressiva ou retórica, Blanchot também opera uma suspensão progressiva e não conclusiva ou sintética do sentido.

Em sua performatividade ficcional o próprio traço do imediato de seu sentido discursivo é relevado a uma espiralidade incessante onde o teor valorativo da expressão é constantemente movimentado a partir de uma força ou domínio tetralógico de neutralização

do sentido. Essa paradoxologia²⁹⁰ se exerce tanto no domínio infradiscursivo, se assim pudermos dizer, como a partir do movimento mais exterior que retorna os efeitos microscópicos da frase à amplitude semântica e muitas vezes desfiguradora de qualquer totalização diegética do texto. O domínio de reflexão ou de especulação que pode se estabelecer no texto ficcional blanchotiano se elabora como sobre-determinação suspensiva ou de performance de uma poética de neutralização do próprio discurso ficcional sobre o próprio espaço dialético interno à lógica especulativa.

Nesse sentido, Foucault diz:

De là, la nécessité de convertir le langage réflexive. Il doit être tourné non pas vers une confirmation intérieure, - vers une sorte de certitude centrale d'où il ne pourrait plus être délogé - mais plutôt vers une extrémité où il lui faut toujours se contester : parvenu au bord de lui-même, il ne voit pas surgir la positivité qui le contredit, mais le vide dans lequel il va s'effacer ; et vers se vide il doit aller en acceptant de se dénouer dans a rumeur, dans l'immédiate négation de ce qu'il dit, dans un silence qui n'est pas l'intimité d'un secret,, mais le pur dehors où les mots se déroulent indéfiniment. Ce pourquoi le langage de Blanchot ne fait pas usage dialectique de la négation. Nier dialectiquement, c'est faire entrer ce qu'on nie dans l'intérieur inquiète de l'esprit. *Nier son propre discours*, comme le fait Blanchot, *c'est le faire passer sans cesse hors de lui-même*, le dessaisir à chaque instant, *non seulement de ce qu'il vient de dire, mais du pouvoir de l'énoncer [...]*.²⁹¹

Negar o poder de enunciação do próprio discurso tem lugar apenas pela via de uma estratégia performática dada pela voz narrativa. Afirmar e negar sua própria afirmação pela via de uma descrição narrativa que se lança à corrosão de seu próprio domínio de instauração discursiva é suspender o sentido e promover uma poética do neutro que não

²⁹⁰ Voici, un fragment de *L'attente L'oubli* de Blanchot, que peut donner un cadre exemplaire de la performativité selon la voix narratif propre à l'exercice d'une théatralité paradoxologique blanchotien. Il y a alors, un jeu de neutralization propositionnel, bien aussi qu'une élaboration expressif que crie la performance de valeurs toujours contraires et en jeu incessant qui toujours se reélabore. Alors, il s'agit de le début du récit, où il y a encore la forme narrative d'un discours indirect libre : les verbes écouter, entendre, écrire, le sens des images propositionnels et l'immediat d'une voix, sont tous des autres sens que sont performé jusqu'au but selon l'intention d'une suspension opératif du sens propre et même d'un sens derivatif de quelque intention sémantique : c'est donc, pour nous, le propre sens du réflexif ou de l'especulatif qui est donc mis en jeu sur une théatralité paradoxologique:

« Ici, et sur cette phrase qui lui était peut-être aussi destinée, il fut contraint de s'arrêter. C'est presque en écoutant parler qu'il avait rédigé ces notes. Il entendait encore sa voix en écrivant. Il les lui montra. Elle ne voulait pas lire. Elle ne lut que quelques passages et parce qu'il le lui demanda doucement. « Qui parle ? » disait-elle. « Qui parle donc ? » Elle avait le sentiment d'une erreur qu'elle ne parvenait pas à situer. « Effacer ce qui ne vous paraît pas juste. » Mais elle ne pouvait rien effacer non plus. Elle rejeta tous les papiers tristement. Elle avait l'impression que, bien qu'il lui avait assuré qu'il la croirait en tout, il ne la croyait pas assez, avec la force qui eût rendu la vérité présente. « Et maintenant vous m'avez arraché quelque chose que je n'ai plus et que vous n'avez même pas. » (...) Cf. BLANCHOT, M. *L'attente L'oubli*. Paris. Col. L'imaginaire, Gallimard, 1962, p. 7.

²⁹¹ Op. Cit., p. 551 (itálico nosso).

somente elabora uma hemorragia do sentido dialético e sintético dado pela própria historicidade de uma expressão reflexiva e especulativa, mas também, criar um domínio expressivo teatrológico onde uma dramaticidade do próprio ato especulativo se volta contra si mesma em direção à amplitude desmesurada e exorbitante da aporia.

O campo ou o plano da ficção nesses termos pode, a partir desse impasse produtivo, dessa poética do neutro ou da suspensão ativa do sentido que aí funciona, elaborar uma máquina própria, ou seja, uma teatralidade performática singular no movimento histórico das idéias que desembocam na vertigem de uma produtividade reflexiva moderna, como elevada ao paroxismo de sua própria crítica ontológica (Nietzsche, Heidegger, Derrida), elevada portanto ao paroxismo de uma abertura à própria possibilidade de instauração ou de posicionamento de programas críticos que deverão, ao se questionar sobre sua própria demonstração histórica e ontológica, instaurar novos modelos de criticidade baseados não somente numa desconstrução ativa de seus pressupostos lógicos e filológicos, mas por outras vias, na possibilidade de viabilização de verdadeiras *dramáticas* ou teatralidades expressivas que acrescentem à experiência do pensamento um excesso de significação que advêm, como experiência transgressiva e reavaliativa, do próprio campo ficcional, daí em diante apresentado ou performado como estratégia estética de um pensamento interdependente dos regimes especulativos e reflexivos filosóficos.

Essa interdependência pode ser ilustrada ou nomeada aqui como o próprio espaço performático do fora, dobra regenerativa e coalescente do movimento e da experiência do próprio pensar como devir ativo sobre si, reflexão incessante e desconstrutiva do sentido da subjetividade e da materialidade objetivas do mundo e não do pensar como simples atividade categórica ou retórica e gramatical de uma substância transcendental do pensamento.

A lei como figura paradoxal numa economia do interdito e da transgressão.

Para que a lei surja do interior dobrado de sua permanência inconstante e perene é necessário que aja a produção de um outro movimento que a faça desdobrar-se para além de

si mesma, para além da obviedade de sua existência incompleta e totalitária. Esse movimento pode ser pensado a partir da literatura. Mas pensamos aqui, é claro, no movimento de uma experiência limite da literatura, onde imagens descritivas, extáticas ou performáticas possam jogar teatralogicamente com a presença paradoxal da lei.

É todo um ritmo que pode se fazer eclodir na forma do que Foucault chama de movimento de atração e repulsão em direção ao fora. Mas esse movimento deve ser investigado em sua impossibilidade conclusiva, em sua economia pulsional tornada destinação progressiva e sem fim.

Daí entra a imagem do gesto e da riqueza volátil que seu sentido imanente pode doar a essa economia paradoxal pensada a partir das idéias do fora, da lei, e das imagens da negligência e do zelo que funcionam em Thomas como sua mecânica mais fina, ou sua gestualidade teatrológica codificada numa intensa e paradoxal economia do inacabamento de uma destinação inconclusa.

Essa destinação é movimentada em sua natureza inconclusa pela própria expressividade redobrada e posta em jogo no movimento paradoxal em torno à lei. Pois é a própria lei que objetivada como finalidade ou origem, se desloca sobre si mesma na produção simbólica que faz movimentar em torno a si os corpos que a sustentam como o sol impermanente sob o tempo de seu curso, tempo próprio a sua própria curvatura no interior da noite. Não há lei que não se dissimule sobre o tempo de sua aparição, que não coexista no interior de sua própria negatividade dada pela presença indestrutível de sua contradição dada na forma do interior metódico e rítmico da transgressão que a faz presente a si mesma por ser primeiramente ausente em sua diferença a si mesma.

A lei é, nesse sentido, o espaço dobrado de sua presença como ausência de seu próprio fundamento; ou, em outras palavras, ela opera (im)propriamente o a-fundamento sem origem de sua própria ontologia, pois necessariamente composto de duas presenças complementares e paradoxais, seja a do *mesmo* como identidade a si e do *outro* como diferença constitutiva de sua própria negatividade fundante e/ou a-fundante. Para que o *Ser* seja, é necessário que ele esteja afirmado, desde a origem, sobre a égide de uma ausência contraditória, ou seja, que ele afirme sua presença no imediato da negação de sua referência a si mesmo, que sua afirmação a-fundante seja também, ao mesmo tempo, uma negatividade arqui-originária. De algum modo, a lei pode ser pensada como plano de imanência

irreduzível da lógica dialética; sua atribuição de presença, a marca da ação dada pelo verbo Ser, funda e a-funda como aporia constitutiva do sentido, sua referência impossível sem o deslocamento metonímico e lógico constitutivo de sua própria marca que tanto a afirma quanto a afirma sobre a negatividade sobre-afirmativa de uma ausência dissimuladamente e incessantemente presente nessa dissimulação.

Em Blanchot esse espaço contraditório a-fundante e abismal da lei pode ser percebido pela progressão incessante das imagens neutralizantes do próprio movimento exercido pelos personagens, movimento que ao mesmo tempo aborda e limita um contra-movimento exterior aos personagens, seja na forma da ambiência ou do próprio espaço seja de maneira mais profundamente complexa e potente, esse movimento ou essa economia é performada na forma expressiva dada pela voz narrativa.

Sobre essa voz, é necessário dizer que ela opera como o próprio Corpo de uma poética do neutro, agenciando toda uma economia de gestos paradoxais, na forma de uma teatralidade do ambíguo e do hesitante, da desistência, da flutuação e da queda, para novamente haver na continuidade dessa estranha luta sem vencedores, a impossibilidade de escolha dada pelo contraditório de seus movimentos que sempre de algum modo decidem algo, no gesto sutil de sua postura, mesmo que indecível em um sentido finalista, marca o próprio ou o impróprio de sua ação suspensa e inconclusa.

Foucault descreve em duas imagens - uma abstrata e outra descritiva - de uma cena, cada qual esclarecendo de forma ampla o sentido dessa potência que observamos no gesto, seu poder de transmissão performática e teatrológica, poder de uma gestualidade que para nós torna-se parte constitutiva de uma verdadeira expressividade do pensamento que procuramos descrever como o próprio sentido de uma teatralidade maquínica de uma experiência limite da literatura:

*La Loi, c'est cette ombre vers laquelle nécessairement s'avance chaque geste dans la mesure où elle est l'ombre même du geste qui s'avance. (...)*²⁹²

Essa imagem de Foucault é de uma potência impressionante, pois remete tanto ao deslocamento fatal e irreduzível de um sentido absoluto da lei, quanto à potência do gesto e da imagem que faz do gesto esse elemento de exposição corpórea onde uma economia geral

do sentido pode ter lugar como alegoria ontológica na forma de uma teatralidade generalizada à qual associamos a operatividade da própria voz narrativa e de seu movimento ficcional aberto ao pensamento do fora. Um movimento de escorregamento se eleva em direção à lei que deve, ao ser procurada, se ausentar de sua situação ou aparência “objetal”, tornando-se incessantemente também agente desse mesmo movimento que a origina e que a desfaz como simples finalidade sintética. A lei, nesse sentido, opera a imagem de um verdadeiro plano de imanência onde o tempo e o espaço como dimensões correlativas e co-presentes podem se estender numa constituição estética, numa desenvoltura propriamente plástica e dramática, potência virtual de uma expressividade teatralógica.

De part et d'autre de l'invisibilité de la loi ; *Aminadab* et *Le Très-Haut* forment diptyque. Dans le premier de ces romans, l'étrange pension où Thomas a pénétré (attiré, appelé, élu peut-être, mais non sans être contraint de franchir tant de seuils interdits) semble soumise à une loi qu'on ne connaît pas : sa proximité et son absence sont sans cesse rappelé par des portes illicites et ouvertes, par la grande roue qui distribue des sorts indéchiffrables ou laissés en blancs, par le surplomb d'un étage supérieur, d'où est venu l'appel, d'où tombent, des ordonnances anonymes, mais où nul, n'a pu avoir accès ;(...)

Dans *Le Très-Haut*, c'est la loi elle-même (en quelque sorte, l'étage supérieur d'*Aminadab*, dans sa monotone ressemblance, dans son exacte identité avec les autres) qui se manifeste en son essentielle dissimulation.²⁹³

É o que Foucault relembra nesses fragmentos, como potência ou estratégia própria de um pensamento do fora, ao associar dipticamente dois romances de Blanchot; *Aminadab* e *Le Très Haut* e, nesse sentido, descreve os gestos de Thomas em *Aminadab*, como gestos que ao mesmo tempo em que hesitam ao entrar na estranha pensão que ambientalisa a história, deixam a marca de uma desistência em não entrar no prédio em frente, como se toda decisão fosse permeada de uma série de outras decisões aí acopladas de forma irreduzível e que marcassem um certa impossibilidade de fundo, ou melhor, sem fundo, de se ter uma escolha prescrita como a mais possivelmente óbvia ou correta. Daí uma série de outros gestos de Thomas que marcam em seu sentido irreduzível o próprio processo de transgressão ou de pseudo transgressão ao representar, em seu próprio movimento, o ultrapassamento de umbrais que ao serem atravessados, devem fazer recomeçar novamente o processo interminável de reposições desse corpo em torno a uma fatalidade imemorial, em

²⁹² Idem.

²⁹³ Op. Cit., pp. 557-8.

torno à “invisibilidade” ou à dissimulação incessante da lei em sua potência de suspensão e paradoxo.

Onde está a teatralidade nas narrativas de Clarice Lispector e Maurice Blanchot?

A teatralidade no sentido em que a procuramos fazer operar é uma performance do texto que emerge do movimento próprio à voz narrativa, segundo entendemos esta a partir da especulação blanchotiana sobre as transformações nos modos ou nas posições semiológicas dessa voz que opera como instância produtora e organizadora da matéria narrada, em função e em relação a sua própria historicidade, primeiro e constituidoramente dramática e teatral, em um segundo momento, épica e finalmente, tomando a forma do romance, desemboca na vertigem paradoxal da enunciação de uma voz perscrutadora de si própria que tem lugar no *Recit* ou narrativa ficcional moderna, onde desenvolve uma potência plural de descentramento e reorganização dos elementos compositores da narrativa, tais como, o tempo, o espaço, os personagens, a trama, a perspectiva narrativa e sobretudo o próprio estatuo semio-ontológico do narrador.

É bem verdade que em seu texto sobre a voz narrativa Blanchot trata de fazer culminar, nas formas e estratégias do *Recit* moderno, suas próprias experiências ficcionais, bem como a de seus interlocutores, amigos e escritores com quem mantinha relações, e a especulação descritiva sobre o próprio movimento de transformação semiológica por que passa a instância da voz narrativa nessa historicidade.

Segundo Dominique Rabaté, há um “*effet de voix*” que se desdobra a partir da voz narrativa, ou seja, há a uma complexa “posta em jogo” (*mise em jeu*) do sujeito a partir dos movimentos inerentes a sua própria inscrição polifônica na escritura narrativa do *recit* moderno.

Ces que les récits em question, ces fictions de voix, écrites à la première personne, et qui aspirent à trouver le juste rapport du sujet narrateur à lui-même, proposent en fait de mise en scène de leur propre production. La voix narrative cherche à se rejoindre. L’expérience du lecteur double ainsi celle de l’écrivain : elle est une quête tangentielle

du point où la voix pourrait idéalement se confondre avec elle-même, un chemin vers le centre dérobé de son surgissement.²⁹⁴

Os efeitos de voz aos que se refere Rabaté são resultados a partir do modo particular de apresentação da matéria narrada, relacionado esta, a um jogo de cenas e re-inscrições do sujeito (desde sempre descentrado e desdobrado sobre sua própria polifonia e, arriscaríamos, sua própria teatralidade) onde performa-se em consequência a voz que não mais simplesmente localiza, espacializa e organiza a matéria a ser narrada, mas se constitui a si mesma como motor de questionamento sobre sua própria condição de existência, sua potência particular de desdobramento e de perspectivismo sobre os objetos e toda a complexidade coexistente na construção da narrativa.

Para Rabaté, a voz narrativa - e seus efeitos, efeitos de descentramento do sujeito em relação ao gesto de escritura - que aqui reportamos ao conceito de teatralidade maquínica - está relacionada a um desenvolvimento fundamental do romance desde o século XIX e que não é senão a emergência do *Récit* ou narrativa ficcional transformada em suas bases estilísticas e formais romanescas.

L'importance frappante du phénomène du récit dans les années quarante et cinquante s'explique comme un long processus d'aboutissement des recherches antérieures chez des auteurs aussi variées que Poe, Dostoïevski, Proust ou Faulkner. L'autonomisation du personnage romanesque, la libération de sa voix singulière comme conscience à parte entière, [...] trouvent un achèvement paradoxal.²⁹⁵

Nesse sentido, ou em relação a essa referência à historicidade e ao equacionamento da maquínica própria da voz narrativa, seria necessário agora descrever e situar semiologicamente essa performance ou esses efeitos de voz no “interior-exterior” (a própria voz é fisiologicamente uma invaginação “dentro-fora” do corpo) do que nomeamos teatralidade maquínica da literatura. Não se trata de absorver uma potência semiótica própria e singular da gestualidade física e movimentada na tetradimensionalidade do palco de teatro propriamente dito. Trata-se, antes, de nos aproximarmos da potência do gesto teatral no sentido de aceder à dinâmica múltipla que essa dimensão plástica e dramática do teatro pode transmitir como densidade e operacionalidade semióticas à matéria narrada enquanto movimento de enunciação paradoxal que emerge no *Récit* moderno.

²⁹⁴ RABATÉ, Dominique. *Vers une littérature de l'épuisement*. Paris, Jose Corti, 2004, p. 8

²⁹⁵ Op. Cit., p. 8.

A esse respeito, sobre a potência operativa e conceitual do paradoxo no plano de discussão da emergência da voz narrativa como produtora de toda uma outra complexidade no universo de inscrição do sujeito pela escritura, nos referiremos mais uma vez a Rabaté:

La notion de paradoxe sera [...] essentielle pour décrire le mouvement du récit, pour saisir la tension d'une inscription temporelle dans le volume spatialement du livre. La logique narrative dès lors suivie n'obéit pas à la stabilité de rapports une fois pour tous définis ; sous les modes de la palinodie, du renversement, de la spécularité, de l'auto-contradiction la voix défait le rapport qui devient, en fin de compte, l'objet vital de son entreprise : son moteur.²⁹⁶

Desse modo, mas operando a partir de outra perspectiva teórica, a primeira figura que deveríamos investigar seguindo por outra via os trabalhos que situam o problema do discurso filosófico e literário nas questões que envolvem a complexidade e as dinâmicas enunciativas do “*l'enjeu*” da voz narrativa, é o paradoxo.

Phillippe Lacoue-Labarthe, em “O Paradoxo e a Mimese”²⁹⁷, explora o desenvolvimento do que ele começa denominando tecnicamente “enunciação do paradoxo” a partir da leitura do texto de Diderot, “Paradoxo sobre o comediante”, e acaba por investigar a situação inversamente complementar de um “paradoxo da enunciação”. “Quem enuncia o paradoxo? [...] Quem em geral enuncia, pode enunciar um paradoxo? Quem é o sujeito de um paradoxo?”²⁹⁸, pergunta Lacoue-Labarthe como introdução ao desenvolvimento crítico que virá em seguida.

Trata-se da análise sobre uma economia enunciativa no texto de Diderot, onde se performam três vozes narradoras em uma voz narrativa que pode conter o paradoxo por sua própria constituição paradoxal enunciativa. Lacoue-Labarthe não trabalha por essa via conceitual de uma voz narrativa constituidora de um plano múltiplo de enunciação que poderia ao mesmo tempo que irradiar uma espacialidade para as outras vozes, também exercer uma enorme força de atração das configurações “verossimilhantes” ou dialógicas possíveis de serem engendradas enquanto hipóteses teóricas a respeito de uma constituição paradoxal da enunciação. Pois é disso que se trata no texto de Lacoue-Labarthe sobre o *Paradoxo do Comediante*, ou seja, de perceber que “por trás” do movimento de enunciação

²⁹⁶ Op.Cit., p. 9.

²⁹⁷ “O paradoxo e a Mimese”, in: LACOUÉ-LABARTHE, Phillippe. *A imitação dos Modernos*. Ensaio sobre Arte e Filosofia. São Paulo, Paz e Terra, 2000, p. 159.

²⁹⁸ Idem.

geral do texto, constituindo uma série de volteios em avante e em retrocesso segundo focos narrativos variantes, como a princípio, a partir de um *diálogo* e em seguida a entrada na forma *narrativa* de um discurso indireto livre, uma instância narrativa mais ampla, que comporia em seu próprio movimento uma instabilidade generalizada a respeito de uma possível origem de um *sujeito* enunciador - origem esta descartada como impossível - seja ele “autografado”, como marca biográfica (o fato da atribuição do nome de Diderot no próprio texto, bem como do antagonista do diálogo poder ser referido hipoteticamente a D’Alambert), ou seja a atribuição de um valor de fixidez qualquer que seja à figura do narrador ou por extensão de um autor.

O ponto fulcral do texto é exatamente quando surge como numa transição do foco narrativo, uma referência que duplicaria a posição de enunciação da figura enunciativa da tese do Paradoxo. Depois do fim do diálogo inicial onde se antagonizam as figuras do “primeiro” (aquele supostamente que desenvolve uma teoria paradoxal sobre o comediante, associado semanticamente ao autor Diderot) e do “segundo”, supostamente aquele que, “anônimo, mesmo aconteceu de identificarem-no a d’Alambert”²⁹⁹ e que pode-se perceber como o que “responde” objetando essa teoria e propondo uma prova de observação no próprio teatro, há a entrada em cena de uma voz enunciativa em terceira pessoa, que se refere ao discurso do primeiro enunciando: “As idéias do homem do paradoxo são as únicas de que posso dar conta, e ei-las tão descosidas como devem parecer quando se suprimem de um solilóquio os intermediários que servem de ligação. Dizia: etc, etc.”³⁰⁰

Esse ponto de “transferência” ou de “retransfêrencia”, se assim podemos dizer, ao salto de um foco narrativo a outro, quando uma figura enunciativa passa a ser associada relativamente a outra, como se movimentando “por trás” do texto, mas acedendo em determinado momento ao primeiro plano enunciativo, ou a uma voz narradora, é um espaço de *dobra* onde uma se dá na performance do texto em seu movimento enunciativo dinâmico que relacionamos ao conceito de voz narrativa em Blanchot.

Nessa observação de variância e de indeterminação do sujeito enunciador, que ora se coloca numa posição de diálogo e em seguida se posiciona “a frente” do texto fazendo referência a si mesmo como outro, por trás de uma dissimulação regrada pela sutileza de seu

²⁹⁹ Op. Cit., p. 161.

³⁰⁰ Op. Cit., p. 160.

reposicionamento em relação ao foco narrativo, é que pode ser referida para Lacoue-Labarthe a proposição de uma indecibilidade quanto ao estatuto enunciativo do texto de Diderot.

Há um verdadeiro movimento que se dá nessa alternância dissimuladamente intransiva entre um eu-narrador e uma “voz neutra” que se sobrepõe em determinado momento à enunciação, fazendo referência à enunciação dialogada um pouco antes.

A partir da análise do episódio posterior ao diálogo, quando uma voz em terceira pessoa faz referência à tematização do “Primeiro” interlocutor do diálogo, (hipoteticamente Diderot), Lacoue-Labarthe mostra que na seqüência desse episódio, ou seja, quando ocorre um solilóquio onde o narrador (aquele que diz: “As idéias do homem do paradoxo são as únicas de que posso dar conta...”) empreende um verdadeiro diálogo interior, pronunciado em “voz alta”, ao qual segundo Lacoue-Labarthe, “vem, por conseguinte encaixar-se no conjunto do diálogo como sua replica, em abismo, de maneira tão perfeita que o primeiro será tomado pela ilusão e imaginará ter ‘continuado a discutir’ quando na verdade, fazia as perguntas e ele mesmo dava as repostas [...]”³⁰¹.

Esse ponto de transferência ou de retransferência na instância narrativa será pensado, segundo Lacoue-Labarthe, sob a forma de uma pergunta: “Porque o sujeito que aqui se encarrega da narrativa e se exhibe como tal, na primeira pessoa, pode dizer que ‘as idéias do homem do paradoxo são as únicas das quais (ele) pode dar conta’?”³⁰².

Daí segue-se a via explicativa do paradoxo. Não é possível determinar efetivamente um lugar apenas para essa voz dúplice que passou a se movimentar simultaneamente no texto.

O autor – Diderot – ocupa, portanto, simultaneamente (quero dizer: no mesmo texto) dois lugares. E dois lugares incompatíveis. Ele é o Primeiro, um dos dois interlocutores. Ou ao menos foi assim que ele se apresentou. Mas ele é também aquele que colocando-se abertamente na posição de autor ou de enunciador geral, distinguiu-se do Primeiro, ou pode, ainda que só de brincadeira, distinguir-se dele e constituir-lo como personagem.³⁰³

³⁰¹ Idem.

³⁰² Idem.

³⁰³ Op. Cit., p. 161.

Mas esse movimento dúplice e ainda incompatível que subsiste no ponto de transferência ou de retransferência das duas séries enunciativas não é explicado simplesmente segundo Lacoue-Labarthe pela “simples ruptura no regime da exposição”³⁰⁴.

Ele continua:

[...] não é sob o pretexto de que se passa de um modo dialógico (ou mimético) a um modo narrativo (ou diegético, simples ou misto) que o enunciador do primeiro modo – [...] deve obrigatoriamente dar essa espécie de “passo atrás” que o leva a tratar os dois antagonistas com igual distância, como terceira pessoa. Nenhuma legitimidade *formal* impõe ou justifica tal gesto.³⁰⁵

A intrusão do eu abalaria o texto em seu estatuto discursivo ou enunciativo. Essa intrusão, segundo Lacoue-Labarthe, “longe de significar a apropriação ou a reapropriação do texto pelo autor, longe de ser um efeito de “assinatura”, é o momento em que o texto (o livro inteiro) vacila em seu estatuto”³⁰⁶.

Essa instância paradoxal da enunciação do paradoxo nesse caso e propositalmente pensada desse modo, abalaria as próprias teses abordadas por Lacoue-Labarthe desde o início do ensaio. Ou seja, a pergunta relativa à origem ou a uma posição de origem da enunciação na forma da pergunta: “Quem enuncia o paradoxo?” Ou: “Quem se responsabiliza por ele?”, perdem sua potência de determinação lógica, visto que é numa mobilidade paradoxal e incessante que, própria da *enunciação*, faz jogar a referencialidade da própria voz enunciante nos movimentos internos de transferência e retransferência do discurso dialógico ou narrativo, ou em sua entremeação.

Esse espaço de instabilidade do “paradoxo da enunciação” e que se verifica *après coup* do questionamento sobre a própria “enunciação do paradoxo” no texto de Diderot, é

Ao mesmo tempo excluído e incluído, dentro e fora; ao mesmo tempo ele mesmo e outro (ou, a cada vez, é preciso supor, ele mesmo como um outro – por isso, até no monólogo, a coersão dialógica), o sujeito que enuncia não ocupa, na verdade, lugar algum, ele é indeterminável: nada ou ninguém. Instância instável e sem estatuto, mais exterior ainda ao enunciado cuja enunciação garante, na medida em que está aí reimplicada e submetida ao que não se pode mais, desde então, considerar como sua própria enunciação.³⁰⁷

Lacoue Labarthe suspende o ensaio propondo uma outra tese, que se desdobra a partir da expansão digamos assim, da verificação de um movimento atópico inerente à

³⁰⁴ Idem.

³⁰⁵ Op.Cit., p. 161.

³⁰⁶ Op.Cit., p. 162.

³⁰⁷ Op.Cit., p. 162.

formulação enunciativa do paradoxo e constituidora de um espaço de trânsito incessante à qualquer formulação identitária de um sujeito enunciador que de um modo ou de outro opera entrada possíveis de um *eu* subsistente, mesmo como fantasmático, à construção do texto.

O crítico assim propõe:

Dirão que esta é a própria questão da enunciação em geral. É muito possível(...) eu me coloco uma outra questão, de âmbito mais limitado. Ela teria se quiserem esta forma: Será que esta posição impossível do sujeito ou do autor, aqui, não seria o efeito daquilo mesmo (mas o que é isso) tem a tarefa de enunciar, a saber um paradoxo? Será que uma certa lógica inerente ao paradoxo não levaria forçosamente para fora de si mesma, não arrastaria, num movimento vertiginoso, a enunciação de qualquer paradoxo, até mergulhar aí seu sujeito sem alternativa, sem se poder deter?³⁰⁸

E a partir dessa explanação que implicaria na continuidade do acompanhamento do ensaio de Lacoue-Labarthe é que gostaríamos de fazer emergir novamente a questão da teatralidade maquínica da literatura.

Ou seja (e nos permitiríamos expor uma tese) se há um movimento vertiginoso passível de ocorrer nas transferências ou retransferências a que a enunciação tem o poder de aludir - a partir da posição móvel dessa entidade enunciativa, seja em primeira ou terceira pessoa - seja num movimento centrífugo ou centrípeto, as figuras enunciativas que aí tomam corpo nesse espaço atópico, ou seja, nesse espaço próprio ao paradoxo da enunciação numa narrativa, poderíamos talvez inferir que exista uma possibilidade desse espaço ser preenchido por uma forma de ex-posição (o regime descritivo dos momentos de salto ou de transferência ou retransferência da voz enunciativa que se põe em cena em sua própria aparição dialógica ou diegética) que tomando posições e logísticas assinaláveis poderia ser pensada enquanto plástica e dramática da própria intersecção corpórea. Esta inscrita e escrita na exposição do paradoxo da enunciação e nos regimes descritivos, enunciadores e portadores de um encadeamento intercitacional de elementos compósitos da própria força de gravidade da obra, acoplando em sua constituição sintáxica e semântica os traços de uma modelação cênica e narrativa que se inscrevem finalmente como uma teatralidade maquínica literária.

Pois nesse ponto, não se trata apenas do caráter fundamentalmente expressivo e formal, pois quanto ao paradoxo e à mobilidade da perspectiva narrativa, daquela atopia irrefreável da voz narrativa, esse paradoxo instala na enunciação uma variabilidade de posições discursivas e de multiplicações do foco narrativo que fazem ou conduzem a

matéria narrada a uma performance narrativa apta a uma crítica constitucionalmente expressiva tanto da matéria enunciada quanto do sujeito enunciador que nesse ponto se transfigura numa relação híbrida, estruturalmente cênica, dramática e teatral.

Através dessa perspectiva queremos aceder a uma crítica geral da representação no que concerne ao estatuto crítico de uma posição referente ao discurso estético como estado dinâmico de captura de forças e não como matéria “portadora” de atribuições estéticas a posteriore, como se a arte fosse uma linguagem simplesmente codificada e apta ao transporte para um discurso crítico-ideológico referente ao simbólico e ao imaginário, que devem ser de algum modo traduzidos ou reconduzidos na forma de um universo de experimentações simbólicas. Que tudo isso ocorra na experiência artística, não duvidaríamos, somente reconduziríamos a posição ontológica de constituição do plano de composição estético ao espaço pluridimensional das intersecções relativas à extensão subjetiva e objetiva do próprio evento literário.

Pois bem, a esse regime descritivo englobando as translações e revoluções que se empreendem no movimento paradoxal de enunciação, o qual trabalhamos a partir da noção de voz narrativa blanchotiana, denominamos teatralidade maquínica da literatura.

O paradoxo e a mimese. Tentativa de acesso à noção de teatralidade na literatura a partir da compreensão de uma tensão própria do jogo de encenação do ator.

A esse respeito, vale dizer, de uma teatralidade operante posta em jogo, de uma encenação a partir da voz narrativa na literatura, deveríamos levantar pelo menos uma problemática teórica em relação à questão do *paradoxo* e da *mimese* ou re-presentação. Trata-se nesse caso, e deveria relacionar ainda essa questão da teatralidade literária como investimento diferencial sobre o real (problema do corpo e do corpus da obra) como uma problemática disseminada ou proliferada por toda a pesquisa; trata-se nesse caso da referência direta ao problema do paradoxo que desenvolve Phillippe Lacoue-Labarthe em

³⁰⁸ Idem.

“O Paradoxo e a Mimesis”. Veremos em seguida, o quanto deveremos ter que adentrar a complexa reflexão que faz Lacoue Labarthe em seu ensaio seguinte, *A cesura do especulativo*, e o que justamente começamos a compreender como o nódulo ou o nó mais profundo ou promissor do problema que vislumbramos como sendo da ordem de uma economia geral dos afectos do corpo em sua transferência teatrologizada como desdobramento de uma concepção poética trágica para uma concepção poética cômica ou neutra da literatura, posta em jogo (*mise en jeu*) enquanto *épreuve*, na produção desses Corpus de obras literárias.

De fato, e aqui gostaria de fazer referência direta ao fragmento de Aristóteles que Lacoue-Labarthe retira de (194a) e (199a) da *Física B* citado por Jean Beaufret em sua análise de Horderlin, quando se remete ao trabalho de intersecção produtiva no trabalho de construção de performance do ator - trabalho paradoxal, pois operado entre uma espécie de *dom* natural ou da natureza e um aperfeiçoamento ou uma *experiência* produtiva ligada à dramaturgia ou à *dramatologia* - colocado em jogo no texto “Paradoxo sobre o Comediante” de Diderot.

Lacoue-Labarthe faz referência a partir de Aristóteles a uma *mimese restrita* e uma *mimese geral*. E nos parece que é nessa duplicidade da própria mimesis que poderíamos fazer ressoar uma relação mais ampla com uma operacionalidade ou relacionamento profundo entre os conceitos que chamamos de: *Corpo* e *Corpus* literários, *épreuve* crítica, *poética do neutro* e *teatralidade* ou *gestualidade* alegórica ou *maquinica*, operada a partir do trabalho ou da *performance* de uma *voz narrativa* no sentido em que pensa Blanchot e *a posteriori* contemporaneamente no sentido em que pensa toda uma crítica pós-estruturalista particularmente francesa, nos remetendo em especial no âmbito de nossa pesquisa, aos trabalhos de Jean-Luc Nancy, Christophe Bident e Dominique Rabaté que são lidos como referência mais direta ou citacional de uma crítica geral da representação herdada e posta em movimento a partir de um corpus teórico pós-estruturalista filiado, como viemos afirmando, a Nietzsche, Blanchot, Bataille, Derrida e Deleuze.

Lacoue Labarthe cita, portanto Aristóteles: “Aristóteles diz primeiro, (194a) que em geral, ‘a arte imita a natureza’: *he tékhne mimeítai ten physin*. Depois, um pouco mais adiante, (199a), especifica esta relação geral da *mimese*. “Por um lado, diz, a *tékhne* leva a

termo (completa aperfeiçoa, *epitelei*) o que a *physis* é incapaz de operar (*apergásasthai*); por outro lado ela imita”.

Lacoue-Labarthe explica: “Há, portanto duas mimeses (...): uma mimese restrita, que é a reprodução, a cópia, a duplicação do que é dado – já realizado, efetuado, apresentado pela natureza. [...] E há uma mimese geral que não reproduz nada de dado (que não reproduz então nada), mas que *completa* uma certa falta da natureza, uma incapacidade de tudo fazer, tudo organizar, tudo operar, tudo *produzir*. É uma mimese produtiva, quer dizer, uma imitação da *physis* como força produtora ou, dito de outro modo, como *poiesis*. E que realiza, como tal, e leva a termo, conclui a produção natural. Como diz Diderot ‘aperfeiçoa’”

Para Diderot, segundo Lacoue-Labarthe, “a arte complementa a natureza”, mas nunca como “imitação pura e simples”. Aí atua uma crítica “à concepção ingênua da arte, ingênua e natural, imediata e espontânea”, em referência à tradição estética alemã com Schiller.

Lacoue-Labarthe continua e adentra naquilo que seria o eixo principal ou recorrente de uma intuição sobre a teatralidade maquínica na literatura. Ele escreve:

“Mas por outro lado [...] isto equivale, na realidade, a colocar que é essencialmente o teatro ou a teatralidade que confere sentido à função geral de complementação atribuída à arte. [...] Poderíamos sustentar que a mimetologia fundamental é uma projeção ou uma extrapolação a partir de condições próprias da mimese dramática. No mínimo, é preciso pensar que, porque o teatro representa a função (ou mesmo o fato) da complementação em geral - a função ou o fato da substituição - o teatro é exemplar da mimese em geral.

A mimese teatral, dito de outra forma, oferece o modelo da mimese geral. A arte, na medida em que substitui a natureza, na medida em que se coloca em seu lugar e leva a termo o processo poético que é sua essência, produz sempre um teatro, uma representação. O que quer dizer, uma outra apresentação – ou a apresentação de uma outra coisa, que ainda não estava lá, dada ou presente.”³⁰⁹

O paradoxo, como sabemos, ao lermos o ensaio de Lacoue-Labarthe, se coloca diretamente na assertiva de que o grande comediante ou ator não deveria ter “nenhuma sensibilidade”. Como, afinal, e é esse justamente o paradoxo, a “falta” ou a ausência de sensibilidade pode ser uma força do ator?

É porque o ator - e aqui estendemos a problemática do ator a toda experiência mimética geral que envolve, segundo a leitura de Lacoue-Labarthe, toda uma passagem ou uma duplicação diferencial da *Physis* em seu movimento em relação ao mundo em geral ou à arte em particular - contrariamente ao entendimento comum, deveria estar apto para todas

as imitações ao estar precisamente livre de qualquer *propriedade* que não fosse ser o próprio espaço de uma ausência paradoxalmente preenchível no momento da atuação teatral, ou melhor, nesse evento, ocasião, ou temporalização de *domínio* regrado do ator ou comediante {domínio sobre seu corpo, necessidade de uma sensibilidade negativa, apta a confrontar incessantemente o preenchimento daquela “vacância” afirmativa a que se aludiu acima [o próprio espaço da máscara (*personne*)] a partir de uma observação fria e conformadora das paixões por parte do comediante}.

Eis a tese do paradoxo como *hiperbólica* que Lacoue-Labarthe explora um pouco antes. No limite, o paradoxo põe em jogo face a face dois limites ou é o ponto limite de uma curva que faz duas proposições contraditórias coincidirem em seu ponto de maximização. “Nenhuma sensibilidade” quer dizer, finalmente, toda possibilidade de preenchimento deste espaço vazio (ativo e passivo conforme o domínio) por uma potência performática, onde algo pode ser mimetizado enquanto capacidade de aperfeiçoamento ou de complementaridade da própria *Phisis* em seu movimento para-fora-de-si mesma a partir da potência de mimese geral que se amplia ainda mais além de uma mimese restrita.

Lacoue-labarthe resume:

O paradoxo consiste, portanto, no seguinte: Para tudo fazer, para tudo imitar - para tudo (re)presentar ou para tudo (re)produzir, no sentido mais forte - é preciso não ser nada por si mesmo, nada ter de próprio, a não ser ter uma “igual aptidão” para todo tipo de coisa, de papéis, de caracteres, de funções, de personagens, etc. O paradoxo enuncia uma lei de impropriedade, que é a própria *lei da mimese*: só “o homem sem qualidades”, o ser sem propriedade ou especificidade, o sujeito sem sujeito (ausente de si mesmo, distraído de si mesmo, privado de si mesmo) é capaz de apresentar ou produzir em geral.³¹⁰

Lacoue-Labarthe retoma o fio de sua especulação para chegar ao importante ponto de intersecção entre os planos de imanência da *phisis* e o plano de composição da arte que a partir da *phisis* se desdobra como uma espécie de invaginação ou replicação mimética colaboradora; como uma força duplicadora diferencial e suplementar à qual chama *dom poético*.

Ele continua:

Ora o que é que encontramos no ponto de chegada? O seguinte: este *dom da natureza* é o *dom da impropriedade*, o dom de não ser nada, até mesmo, extrapolando o *dom de nada*. E eu diria, [...] para tornar sensível o que está em jogo neste “nada”: o dom da

³⁰⁹ Cf. LACOUÉ-LABARTHE, Phillippe. *A imitação dos Modernos*. Trad. Virgínia de A. Figueiredo e João C. Penna: Paz e Terra, São Paulo, 2000, p. 168.

³¹⁰ Cf. op. cit., p. 170.

coisa mesmo. Quero dizer, o dom que a natureza faz de si mesma, não enquanto ela é ela mesma já dada ou já presente, “naturada” como se dizia na época, mas enquanto ela é mais essencialmente (afastada e sempre afastada em relação a sua presença) pura e inapreensível *poiésis*: força produtora e formadora energia no sentido estrito, perpétuo movimento da apresentação.

O dom de natureza - o dom da natureza – é, por conseguinte, o *dom poiético*. Ou, o que da no mesmo, o *dom de mimese*: dom de nada, com efeito (de nada, em todo caso, que já esteja presente, que já esteja *dado*); dom de nada, ou talvez “aptidão” para apresentar, isto é, para substituir a própria natureza, para fazer-se (a) natureza, para com a ajuda de sua força e de seu poder específicos, suprir sua incapacidade e levar a termo, efetuar o que ela não pode operar – aquilo para que sua energia, sem um transmissor, não pode bastar.

A arte é este dom. [...] Puro dom, no qual a natureza se entrega e se oferece em sua mais secreta essência e em sua intimidade, na fonte mesma de sua energia, como o nada que ela é, uma vez esgotada esta energia e transmitida ao dado. Puro dom [...] porque é o dom da coisa e do ser, do secreto e do retirado, do indeterminável e do irreconhecível como tais, a que nada nem mesmo a gratidão conseguirá responder: porque não é nada, não é coisa de economia alguma, de troca nenhuma.

É por isso que o artista, o sujeito deste dom (que não é o dom de nenhuma qualidade ou propriedade), não é realmente um sujeito: sujeito não-sujeito ou sem sujeito, isto é também sujeito multiplicado, infinitamente plural, já que o dom de nada é, de maneira idêntica, o dom de tudo, o dom da impropriedade é o dom da apropriação geral e da apresentação. Porque afinal o paradoxo é isto, esta troca hiperbólica do nada e do tudo, da impropriedade e da apropriação da ausência de sujeito e da multiplicação, da proliferação do sujeito: quanto mais o artista (o ator) é nada, mais ele pode ser tudo. “A mesma aptidão para toda espécie de caracteres”.³¹¹

A consequência desse texto (importantíssimo para o esclarecimento de nossa proposta) é que segundo Lacoue-Labarthe:

[...] a lógica do paradoxo, a hiperbólica, não é nada além da lógica da mimese. [...] que a matriz lógica do paradoxo é a própria estrutura da mimese. Em geral. Não é um acaso se a lei da mimese se enuncia, e só pode se enunciar, sob a forma de um paradoxo. Mas também não é um acaso se, ao contrário, a lógica do paradoxo, seja sempre uma lógica da semelhança, articulada sobre a separação entre a aparência e a realidade, entre a presença e a ausência, entre o mesmo e o outro, ou entre a identidade e a diferença. É a separação que a funda (e não cessa de fazer estremecer) a mimese. Em todos os níveis: na cópia ou reprodução, na arte do ator, no mimetismo, no travestimento, na escrita dialógica – a regra é sempre a mesma: quanto mais parecido, mais diferente: o mesmo, em sua mesmidade, é ele mesmo outro e, por sua vez, não se pode dizer “ele mesmo”, e assim por diante até o infinito...³¹²

Para nós, a questão do paradoxo tem a função de reterritorializar os parâmetros teóricos que pretendem levar a discussão da teatralidade na literatura, especificamente a teatralidade e a gestualidade percebidas em Clarice Lispector e Maurice Blanchot (segundo as diferenças de escrita de cada um) a esse espaço próprio de jogo (*l'enjeu propre à*

³¹¹ Op. Cit., pp. 170-2.

³¹² Op. Cit., pp. 172.

l'écriture) onde uma necessidade ou possibilidade de (re)dramatização ou de (re)elaboração plástica do movimento das vozes narrativas que aí se performam, fará ressoar, talvez, esse mesmo movimento poético que tem lugar no inapreensível da repetição diferencial que faz do paradoxo o espaço de uma poética do neutro e o campo de forças em suspensão onde atuam e se encenam os próprios corpos de escritura que não fazem senão espacializarem (*l'é-loignement*) em um corpus, a potência poética, ou o *dom* de poiésis que coexiste na voz narrativa, no sentido que lhe dá Blanchot em relação ao que consideramos como teatralidade literária.

Finalmente, porque não poderíamos pensar no paradoxo como elemento signíco-especulativo limite que deverá ser posto em um movimento *dramatológico*, emprestando o termo de Lacoue-Labarthe, para aceder a um alcance agudo do que ocorre hoje como a necessidade atual de se pensar o próprio do ficcional como da ordem de uma encenação do pensamento e do desdobramento do pensamento em sua situação ou experiência limite, paradoxal, hiperbólica?

A cena, portanto, gestará e situará como imagem replicada (a partir das formas expressivas que possamos dela arrancar ou sobredeterminar em um movimento ou em uma desenvoltura trágica ou cômica, a partir das cartografias de suas forças – ativas, passivas ou neutras) no interior dos romances ou relatos que leremos aqui - mesmo excedendo essas ficções e orientando-se em direção a possíveis reverberações e fragmentações no interior do *Corpus* dessas obras. Ou seja, e aqui devemos marcar essa intenção, quando pensamos em reverberações no interior do corpus, seria preciso dizer que, estrategicamente, essas relações do fragmentário com a unidade não têm função senão em suas virtualidades, nas continuidades ou discontinuidades expressivas, que podem informar um campo de preocupações que trasgridam a matéria do relato e se façam transferentes para fora de seu espaço primário, espaço de seu título ou de sua previa preocupação. Como no caso, por exemplo, do personagem Thomas que aparece também na ficção *Aminadab*, sem aí operar nenhuma referência direta a *Thomas l'Obscur*.

E, no caso de Clarice Lispector, que essas reverberações entre as obras que aludimos possam ocorrer talvez na continuidade ou na forma de um discurso testemunhal e anônimo que orientaria uma hipotética leitura auto-referencial ou auto-biográfica da escritura clariciana, seja, no caso de *A paixão segundo G.H.* e *Água Viva*, por exemplo, relacionada

menos a uma poética descritiva de um testemunho existencial, do que a uma encenação agônica do próprio corpo de uma escritura tornada em seu limite a própria impossibilidade de nomeação desse corpo, lançando ao abismo sua auto-referencialidade anterior, que tinha no quase anonimato de G.H o índice de uma máscara teatral.

Queríamos dizer ainda, a respeito das pontes que possam coexistir que no caso dessa hipotética passagem ou transferência de G.H. ao simples “eu” do discurso de *Água Viva* (e nos perguntaríamos se trata-se afinal de uma passagem e não de um salto ou mesmo das duas coisas simultaneamente, o que figuraria justamente o que gostaríamos de aproximar metaforicamente a um regime coreográfico de leitura, programa gestual e teatrológico) ou na “passagem”, transferência ou salto de um personagem Thomas a outro ou ao seu outro homônimo ou apócrifo, trata-se de aceder ao movimento mais sutil desse espaço de co-presença ativa ou passiva, talvez neutra (é o que pretendemos com o termo *épreuve*). É nesse espaço narrativo ou no espaço cênico do *récit*, é na ambiência paradoxal que põe em jogo a voz narrativa que se posiciona, exorbita e se reposiciona em função da própria cadência que a levaria a delirar sua própria matéria narrada, onde se cria, desse modo, por excesso, em sua própria dinâmica, a potência ou poética (do) neutro a que nomeamos teatralidade maquínica dessas ficções por meio de uma economia gestual dos afectos.

Da teatralidade teatral à teatralidade literária. O espaço paradoxal da escritura enquanto palco virtual dos afectos.

Se a teatralidade é neste momento pensada a partir da reflexão de Lacoue-Labarthe é porque procuramos discernir o movimento de uma mimese dúplice, geral e restrita, como desdobramento incessante e fragmentário da natureza (*physis*) numa totalidade dobrada e múltipla dada pela re-apresentação incessante ou pela repetição diferencial sem fim que se potencializa, primeiro, por uma gestualidade plástica e dramática das forças inorgânicas e

biológicas primárias e, em seguida, pelo seu *exorbitamento*³¹³ na consciência fática, numa economia sígnica iterável e agônica da linguagem, esta performada no próprio movimento ficcional em geral, que associamos a um *para além* de uma negatividade dialética ideal, alcançando, ou pelo menos tangenciando, nesse limite especulativo, uma potência real de “*desouevrement*” estético, enquanto economia geral das forças no sentido espinozista-nietzscheano-deleuzeano que procuramos descrever na primeira parte da tese.

³¹³ A respeito deste termo, *exorbitante*, fundamental como noção bataillana a propósito de uma compreensão da potência especulativa da literatura, mesmo que derivada, ou interseccionada na historicidade do discurso filosófico, deveríamos poder pensar um instante. É toda uma saída fora da órbita de uma máquina especulativa dialética hegeliana. Através das noções de *l'impossible* e de *l'expérience intérieure*, bem como de *l'erotisme*, *le rire* e *la nuit*, como todo um corpo léxico de conceitos ou de imagens literárias que poderia ser descrito rigorosamente, Bataille pôde propor uma espécie de “saída” sem fim ao discurso dialético de Hegel, discurso, em um sentido, sobre a produtividade especulativa do próprio trabalho da negatividade (posição lógica da morte para o sentido da existência) como potência lógica fundamental para a compreensão do Ser e de suas reverberações transhistóricas dadas na materialidade ideal do mundo. É o que discerne Lacoue Labarthe ao se referir a uma das melhores definições sintéticas de dialética que já limos, derivada de sua leitura sobre a contribuição teórica de Bataille sobre o problema da especulação dialética. Ele diz: “Sabe-se [...] ao menos desde Bataille, que a dialética – o pensamento que apreende o corruptível e a morte, a determinação do negativo e a sua conversão em potência de trabalho e de produção, a assunção do contraditório e a rendição como processo de auto-concepção do Verdadeiro ou do Sujeito, do Pensamento absoluto, sabe-se então que a dialética, a teoria da morte, supõe, e não exatamente a sua revelia, um *teatro*: uma estrutura de representação e uma mimese, um espaço fechado, distante e preservado (a salvo e verdadeiro, se compreendermos bem, como Hegel, o que diz o alemão *Wahrheit*), onde a morte em geral, o declinar e o desaparecer, possa “se” contemplar, “se” refletir “e “se” interiorizar. Esse espaço, esse templo e essa cena era, para Bataille, o espaço do sacrifício que é, dizia ele, uma “comédia.” Cf. LACOUÉ-LABARTHE, Phillippe. *A imitação dos Modernos*. São Paulo, Paz e Terra, 2000. p. 181.

A nosso ver, é justamente esse sentido cômico o que abre o exorbitante do sentido trágico e incomensurável da existência do ser a uma suspensão agônica e justamente “exorbitante” dessa circularidade sintética da especulação dialética. O conceito de impossível em Bataille, passa a ser investido de uma potência centrífuga ao movimento de resolução e de fechamento que o movimento dialético derivaria do próprio sentido do trágico como purificação catártica. Somente as formas literárias estariam aptas a poder aceder à incomensurabilidade das formas expressivas que poderiam dar conta das contradições inerentes que surgem junto a essa “saída” ou exorbitância em relação ao movimento dialético. Mas para Bataille, mesmo a potência da poesia, de algum modo se conforma ao efeito derivado de uma teatralidade especulativa trágica. Somente o riso agônico e desmesurado, exorbitante, é que transtorna ou transgride os limites do pensável e, deveríamos afirmar, esse acesso ao cômico como pura exorbitância extática do riso só ocorre realmente na junção paradoxal dessa experiência limite do cômico copresente à experiência poética de elaboração e de expansão dos espaços e das temporalidades possíveis em relação a esse horizonte em incessante expansão ou retração segundo sua relação com a finitude e o evento inefável da morte. A esse respeito, não poderíamos sugerir melhor explicitação do que a que se encontra no texto de algum modo “conclusivo” de *L'impossible*, continuação da terceira parte, *L'Orestie*, e subtitulada *Être Oreste*, onde há uma certa concentração conclusiva de todo o esforço de suspensão e de neutralização dialética, de todo esforço de manutenção ou mesmo de sobrevida no limiar do espaço vertiginoso e agônico, onde uma força sobre-determinante e sobre-denegativa, operada especulativamente como um “um desejo de impossível” acede refratariamente ao limite do pensável e aí se prorroga como em uma hemorragia do próprio sentido, promovida a partir de um gesto literário limite, ou melhor, gesto teatrológico de tentativa de transgressão de toda lei, inclusive transgressão da própria finitude, desde então estendida e escrita ou lançada ao limiar de seu próprio porvir, a partir da pluralização poética de seu próprio sentido desobrado (*désouvré*). Cf. BATAILLE, Georges. *Romans et Recits*. Paris, Gallimard, 2004, pp. 559 -563.

Em “A Cesura do Especulativo”³¹⁴ acedemos, com Lacoue-Labarthe, a uma reflexão que perceberá o movimento especulativo dialético como da ordem de uma teatralidade maquínica do pensamento. Essa reflexão será propriamente referência da possibilidade de nos aproximarmos de uma configuração sobre-especulativa a uma economia dramática ou teatrológica dos “affectos” em um *corpo-corpus* de escritura literária.

Mas, enfim, seria necessário afirmar a distância ou o distanciamento ontológico entre esse corpo de escritura e o corpus que concebemos como certa translação revolutiva do sentido enquanto excursivamente corpóreo.

É uma intriga e um paradoxo que fazem ressoar como impossível essa associação que estabelecemos na estrutura dinâmica do termo teatralidade. Pois o corpo é impossível fora de seu sistema de infinitizações e desdobramentos incessantes que o fazem corpóreo em um espaço incorpóreo ou abstrato. Há como uma distância móvel que acompanha e reflui em toda aproximação do corpo em direção a outros corpos. E no limite desse espaçamento³¹⁵ o que ocorre é a multiplicação incorpórea do corpo na forma da comunicação de qualquer espécie. É um retorcimento e uma duplicação singular que ocorre numa invaginação progressiva do próprio corpo que se aproxima eroticamente de outros corpos. Pois a cada investida desse corpo na direção do outro corpo faz com que sua distância incorpórea ou subjetiva se acrescente ou se multiplique no que concerne à

³¹⁴ Cf. LACOUÉ-LABARTHE, Phillippe. *A imitação dos Modernos*. Trad. Virginea de A. Figueiredo e João C. Penna: São Paulo, Paz e Terra, 2000, p. 181.

³¹⁵ Cf. o conceito de *éloignement* em “Pas” in: DERRIDA, Jacques. *Parages*. Paris, Galilée, 1986-2003, pp. 27-32. Derrida cria uma verdadeira ficção teórica nesse texto que, ao acompanhar numa economia citacional vários textos ou récits de Blanchot, se movimenta conjuntamente com a economia de forças que interage na forma de uma paradoxologia disseminada sintaticamente na obra blanchotiana. Uma indecidibilidade generalizada comanda e se deixa levar ao mesmo tempo, no jogo paradoxal e indiscernível do termo “pas” em francês. Nesse termo, “passo” e marca de negação, se comungam indissociavelmente no desdobramento do relato, criando uma economia invaginada da linguagem dentro da língua. Além do mais, existe ainda toda uma economia de forças vinculadas à voz narrativa blanchotiana no sentido da aproximação ou da distância desse outro ou desse absolutamente outro do discurso que se enuncia e anuncia dissimuladamente na escritura blanchotiana. Em outras palavras, um *l'être-là* ou *ser-aí* da escritura, opera a (im)possível chegada dessa voz ao destino anunciado e enunciado no próprio relato de uma voz narrativa fadada a pairar em seu próprio campo de forças retóricas, onde ocorre pela aporia das vozes que se neutralizam, uma suspensão disseminante do sentido, (im)possibilitando a chegada ou a conclusão semântica da língua exercida como escritura e teatralidade da própria linguagem levada ao limiar de suas composições expressivas ou lógicas. O passo (pas) e a negatividade re-atribuída no mesmo passo (ne pas) se prometem sempre a uma presença neutralizada em sua faticidade anunciada na escritura e em seu movimento autêntico de experimentação limite do sentido possibilitado exclusivamente por uma poética literária que Blanchot conceitualiza como Neutro. Essa economia seria, com Derrida, o espaço singular de atuação de uma sobre-transgressão da própria linguagem sobre seu próprio corpus semântico e ontológico. Essa sobre-transgressão que se exerce na forma de uma

densificação progressiva dessa aproximação. Cada forma ou cada expressão formal desses corpos pode ser multiplicada uma em relação à outra, na proporção de sua proximidade, proporção esta que pode aumentar tanto com o contato quanto com a separação, pois já não se trata de aumento ou de diminuição de experiência visual ou tátil e sensual, senão de multiplicação de uma experiência singular do incorpóreo, de pluralização da subjetividade e da teatralidade especulativa que se elabora a partir dessa relação inter-corpórea.

Nesse quadro de aumento desmesurado da experiência incorpórea e subjetiva do corpo erotizado é que deveríamos pensar a potência própria de uma imagem da teatralidade na literatura, pois é nesse quadro de espaçamento desmesurado do corpo escrevente e do corpus de sua escritura, que se dá o trânsito imanente e pulsional entre uma virtualidade fabulativa e uma atualização ficcional pela literatura.

Estes dois pólos de uma fenomenologia (im)possível do Corpo e do Corpus poderiam ser de algum modo postos em jogo a partir de um trabalho de diagnóstico sobre a tensão relativa e a potência singular de seus movimentos performáticos complexos. Que sejam, ascendentes e descendentes, diagonais e tangenciais, translativos e revolutivos, circulares e espiralados, esses traços de uma economia ou de uma energética do corpo em trânsito a uma complementaridade protética ou erótica do Corpus, estabelecem uma imagem narrativa ou um substituto sensual de suas circunvoluções e transversalidades, reconfigurando, na extensão de seus movimentos expressivos, uma imagem rítmica fusional a um eu absolutamente instável e oscilante, na qual retorna, sem fim, o corpo transtornado em sua origem rarefeita, seja esta atualizada pela imagem incorpórea da ficção ou virtualizada na angústia ou na excitação de seu próprio evento ou drama escritural.

A teatralidade a que aludimos na literatura trata de um modo ou de outro da capacidade de deslocamento incessante da voz narrativa e de sua potência propriamente erótica de inversão ou de invaginação subjetiva sobre si própria desencadeando a necessidade de uma amplificação dos próprios modos ontológicos de presença de sua própria atribuição de sentido, ou seja, desencadeando uma demultiplicação incorpórea da imagem de seu próprio corpo pseudo-originário no ato de escritura. Este corpo que se reverte numa pluralidade de vozes ramificadas de sua pseudo-origem limite é o que chamamos

neutralização de um sentido puro do *récit* ou da ficção, é uma das operatórias paradoxais que observamos como fazendo parte de uma teatralidade maquínica da escritura limite de Blanchot.

de corpus de escritura e que doa como conjunção pulsional e semiológica o espaço rizomático à expressividade de uma teatralidade maquínica.

Da teatralidade maquínica no discurso filosófico.

Em “*L’oscillation distincte*”³¹⁶ de Jean-Luc Nancy parece ser encenada a própria personalização da capacidade do pensamento especulativo se desdobrar sobre suas próprias *con-siderações*; ou seja, desse pensamento se confiar à liberdade de nunca se assumir inteiramente numa rota dialética fadada ao conclusivo de suas proposições. E ainda nessa teatralidade especulativa e narrativa que e-voca e con-voca Nancy, observaria de muito perto a utilização da imagem gráfica dos símbolos do baralho, acrescidas de um pequeno círculo negro, ♠♣♥♦● (este círculo, quem sabe, para marcar um quinto e ex-cursivo personagem ou sujeito fragmentário que parece dissimuladamente fazer refluir os outros numa certa direção infinita?) no início de cada uma das falas, para fazer jogar um quase inexprimível do acaso do próprio pensamento, numa associação verdadeiramente teatral desses personagens que formam o encadeamento abismal segundo o qual a imagem se invagina no texto e este, por ela engolido, retorna digerido e nutrido de uma cadência potencialmente e incessantemente fragmentária.

Mas tratar-se-ia talvez, antes, de um entrecruzamento imediato que deveria ser posto em movimento pela própria impossibilidade da imediatez hipotética de um trânsito entre o literal e o simbólico. Parece-nos que este é um dos pontos fortes de enunciação e encenação do texto de Nancy.

Pois quando uma das vozes que participa dessa discussão filosófica sobre um caráter teórico da imagem e do texto em suas possíveis inter-relações hipotásicas, perguntando à outra voz - e assim se desdobrando em uma multiplicidade de imagens diferenciais de si mesma (pois trata-se da potência própria da voz narrativa que pode a partir desse suplemento teatrológico aí se fragmentar a partir da capacidade ficcional e dialógica ou inter-dialógica inerente ao discurso) - “♥ Diriez-vous que le corps est l’image tandis que le

³¹⁶Cf. in : NANCY, Jean-Luc. *Au Fond des images*. Paris, Galilée, 2003, pp. 121-146.

texte est l'âme?"; a outra voz, pequeno círculo negro, como disseminação da própria voz narrativa sobre si mesma, responde:

- Certainement pas si vous suggérez ainsi l'image d'un côté et le texte de l'autre : C'est un dualisme indigent, comme tout dualisme. Mais en vérité, chaque image et chaque texte est chacun pour soi en puissance de texte et d'image. Cette puissance s'actualise dans le regard ou dans la lecture. (...) En regardant l'image, je la textualise toujours de quelque façon, et en lisant le texte, je l'image. Ces actualisations sont innombrables : aucun texte a son image propre, aucune image son texte propre.³¹⁷

Que essa voz se põe em jogo ou se traveste em seus personagens já tão próximos de sua origem fantasmática é o que gostaríamos de propor. Entretanto, é essa mesma voz narrativa que relata o próprio processo de uma especulação filosófica sobre a imagem e o texto, que gostaríamos de chamar teatral ou arriscaríamos a chamar teatrológica. É desse modo que lemos a réplica do personagem “copas” que nos aponta o panorama teórico que procuramos como fundo geral ou direcionamento amplo do sentido que lemos entre corpo e corpus de escritura literária. Corpo e corpus imersos numa transversalidade reverberatória possivelmente infinita, constituída de forma e intensidade, apta a ser interpretada, pelo menos até o nível do que não pertence ao absoluto de uma idiossincrasia do corpo pensado como “*l'esprit*”, mente, espírito no sentido de uma inteligência individuada, à qual “Nancy”, ou melhor, a voz de ♠ “espadas” faz ressoar em seguida.

“Copas” acrescenta ao « círculo negro »:

- ♥ Mais lorsque une actualisation se produit – ce qu'on pourrait nommer, dans l'un et l'autre cas, une *interprétation* -, il y a bien âme et corps, c'est-à-dire forme et intensité (car c'est là le vrai sens des mots « âme » et « corps »). (...) *Interpreter*, c'est ce là même : c'est animer en tant qu'incarner et incarner en tant qu'animer. C'est configurer une intensité et intensifier une figure. « Corps » et « âme » ne font en vérité qu'un seul mot divisé en deux pour bien montrer comment il s'interprète dans deux sens à la fois.³¹⁸

E em seguida ♠ « espadas » acrescenta o que seria « hors-interprétation » : « Une seule chose est hors-interprétation, aussi bien de texte que d'image: c'est l'esprit, l'ê souffle égal à soi, ni corps, ni âme, sans forme ni intensité. L'esprit ne fait ni trait ni trace. Il n'a ni couleur ni figure, ni lettre, ni style. L'esprit est sans corps et sans amê »³¹⁹.

³¹⁷ Op. Cit., p. 130.

³¹⁸ Op. Cit., pp. 130-1.

³¹⁹ Op. Cit., p. 131.

E desse debate aparece ♣ « paus » que relaciona de outro modo imagem e texto como da ordem de seus limites um ao outro, definindo cada um o horizonte de interpretação da imagem e do texto, do texto e da imagem um relação ao outro, o que em seguida e na contigüidade do diálogo que aí se movimenta, relance “espadas” à imagem de uma fusão inesgotável entre os extremos que aí são especulados, corpo e alma, texto e imagem, mar e sol imersos na luminosidade indiscernível de seus reflexos eventualizados na linha de fuga que gera o próprio horizonte aí diluído.

♣ Image et texte se distinguent donc comme âme et corps : chacun est la limite de l'autre, son horizon d'interprétation. L'horizon de l'image c'est le texte, avec lequel s'ouvre une puissance indéfinie d'imaginer devant laquelle l'image n'est qu'une clôture, un contour fermé. Mais l'horizon du texte c'est l'image, avec laquelle s'ouvre une puissance indéfinie d'imaginer devant laquelle le texte n'est qu'une impuissance, un report permanent d'images.

♣ Mais pour finir, ou pour commencer, tout horizon recule indéfiniment et s'abîme dans la mer et le soleil mêlés.

Nancy cria a forma verbal “*imager*” para se referir a essa potência imanente de especulação sobre a imagem. Pois não se trata aí de imaginar, mas de além de qualquer confusão com essa relação hipostasiada da imagem, “*imager*” se aproxima muito do problema dúplice inesgotável que reflui da potência dissimulante da imagem enquanto processo imanente da própria luz e derivação simbólica inescrutável e irreduzível de seu movimento especulativo sobre si própria, o que foi comentado há pouco na forma do *double bind* da “interpretação” seguindo uma distribuição intensiva das formas.

É o termo do *Oscilante distinto*, portanto, que passa a ser nomeado daí em diante como essa potência in-forme e (in)-transitiva que paradoxalmente transita entre os processos intersticiais das imagens e que tem lugar, seja na interioridade disseminante das vozes multiplicadas, seja no sentido em movimento que nesse teatro especulativo faz a própria oscilação convulsiva de uma fascinação da própria imagem que se spectraliza no infinito de sua própria potencia imaginativa (*l'imager de l'image*). Daí, poderíamos nos aproximar de toda a elaboração sobre uma energética das forças de atração e repulsão do sentido (*l'éloignement*)³²⁰ que Derrida comenta, descreve e performa em “Pas” de *Parages*, livro

³²⁰ Seria necessário talvez um trabalho específico sobre as potencialidades que esse tema de um distanciamento paradoxal (*é-loignement*) entre a voz narrativa que movimenta o texto em imagem e vive versa, e um suposto e irreduzível objeto de enunciação e anunciação do outro de todo discurso. No caso da imagem, a complexidade deste tema será sempre esta: há uma relação de fuga irreduzível entre o sentido atribuído e a

dedicado propriamente à economia aporética blanchotiana e, segundo pensamos, descreve no mesmo movimento todo um gesto já não exclusivamente especulativo, mas propriamente e autenticamente performático, teatral e dramático de uma escritura que pode ser tanto atravessada pela ficção como constantemente reorganizada pela teoria ficcional que desse campo de forças se nutre e se lança novamente ao porvir de sua própria teatralidade maquínica, que de um modo ou de outro performa o próprio pensamento ao exorbitar-se para fora de seus círculos semânticos ou sintáticos na forma de uma potência teatrológica.

- Nous devons éviter de le nommer, (...) Toutefois, j'aimerais prendre un de vos mots et lui donner le nom de l' « Oscillant ». Ce mot est un diminutif du latin os qui signifie la bouche et par métonymie de visage. Oscillun a donc pu désigner une petite bouche (tout près d'osculum, le baiser) aussi bien qu'un petit masque de Bacchus suspendu dans les vignes comme épouvantail : le mouvement de cette face balancée au vent a prouvé le sens d' « oscillation ». L'Oscillant, donc, se balance entre bouche et visage, entre parole et vision, entre émission de sens et réception de forme. Mais ce qui paraît aller vers une rencontre, n'y va pas de tout : au contraire, la bouche et la vue sont tournées parallèlement vers le devant, vers le lointain, vers une perpétuation infinie de leur double posture incommunicable. Entre bouch et œil, tout le visage oscille.³²¹

Esse *Oscilante* é o que o personagem ou a voz do ● “círculo negro” acaba de comentar; e onde precisamente suspenderemos nosso comentário, para propormos em seguida, numa outra imagem ou numa outra linha de fuga oscilatória, o que procuramos deixar talvez “*s'imager*” em outro lugar, textualizando aqui nessa paráfrase o gesto ou a forma de nossa própria (im)potência, para em seguida, a partir de uma dramática específica do comentário que voltaremos a explorar, forjar o que chamamos de teatralidade maquínica do comentário, experimentando no ensaio ou na *épreuve crítica* o que desejamos como imagem, atualizar ou realizar.

própria atribuição do sentido em meio à economia de forças que podem aí se instalar ou serem extirpadas. Esse *é-loignement* poderia ser pensado como a imagem em seu processo irreduzível a um sentido pleno, pois como imagem sempre se refere a uma perda incalculável, pois sempre retornando uma sobre-exposição de sua própria falta incessantemente revertida em sua negatividade não sintética, aberta ao movimento de sua própria matéria (in)corpórea e ondulatória. Nancy se refere à imagem citando Maurice Blanchot: “D’ou l’image retire la puissance que as surface irradie? D’un fond inimaginable : de ce fond d’absence à jamais retirée dont l’imago des morts romains formait la presence imposante et venerable. Toujours au fond des images, la mort nous dévisage ; la mort, c’est-à-dire notre immortalité. Cf. O texto da contra capa, in : NANCY, Jean-Luc. *Au fond des images*. Paris, Galilée, 2003.

Cela nous dévisage, sans voir nul visage et, nous dévisageant, ouvre nos yeux sur ce que les images ne cessent d’imager, ou d’imaginer en un sens éblouissent : « Ressemblance qui n’a rien à quoi ressembler » (Maurice Blanchot) – ou bien ressemblance du très distinctement et absolument dissemblable de tout .

³²¹ Op.Cit., p. 137.

Sobre uma possibilidade de definição da experiência limite na literatura como experiência do “indizível”.

Em *Ni le soleil ni la morte*³²², Peter Sloterdijk, em diálogo com Hans-Jürgen Heinrichs, responde a questão sobre os limites de discernimento ou de verbalização do *indizível*, ou mesmo das estratégias discursivas que emergem dessa relação, diríamos, “não sintética” ou “adialética” do pensamento filosófico. Após Heinrichs ter mencionado o conceito freudiano de *unheimlich*, no contexto da resposta de Sloterdijk - que concernia basicamente em situar-se numa perspectiva positiva sobre o *indizível*, a saber, em “estender um pouco as fronteiras dos jogos de linguagem regulares - e no intuito de desdobrar o assunto nos parâmetros mais objetivos da problemática sobre o *indizível*, Sloterdijk aponta “três ou quatro possibilidades de definição” sobre uma ambigüidade latente no conceito de *indizível*.

A princípio e situando a questão já um pouco anterior ao próprio conceito de *unheimlich* de Freud, o filósofo comenta uma distância constitutiva da tradução francesa do conceito como “*étrangeté inquiétante*”. Essa distância ou impossibilidade imediata de transcrição literal marcaria um corte irreduzível da ordem do *indizível*. Corte ou cisão no seio da própria linguagem como relação limite nas fronteiras de uma língua à outra. Sloterdijk, afirma em dois momentos de sua fala :

Un caractéristique primaire de l’indicible sera sans doute qu’il s’identifie nécessairement avec toute ce que se situe en-dehors d’un ensemble de jeux de langages rodés – ce que produit l’indicible spécifique à un code. (...)

On constate alors, que l’on peut exprimer dans un code donné des représentations complexes qui se perdent en arrivant dans un autre code.³²³

Em segundo lugar, e de forma derivada do próprio sentido intraduzível de *unheimlich* que lhe dá Freud - a saber, no sentido de algo que a raiz do termo *Hein* informa, algo

³²² SLOTERDIJK, Peter. *Ni le soleil ni la mort*. Jeu de piste sous forme de Dialogues avec Hans-Jürgen Heinrichs. Trad. Olivier Mannoni. Paris, Fayard, 2003. [Todas as citações traduzidas ao português são nossas]

³²³ Op. Cit., p. 103.

inquietante que advêm ao indivíduo mas que paradoxalmente não é relativo a um de “si-mesmo” e que é, portanto, tanto estrangeiro quanto estranheiridade dessa sensação, o que somente uma expressão composta em francês poderia fazer aproximar, sem contudo, poder aceder ao imediato da fórmula singular em alemão - Sloterdijk, se refere à distância constitutiva entre o perceptivo e o representativo indizível das percepções do meio em geral. Esse segundo momento é o que tocara particularmente à aproximação de Bataille sobre o indizível.

Cette indicible est fondé sur le fait qu'entre les operations symboliques et lês actes de perception s'ouvre un gouffre que l'on franchit, en général, sans s'en apercevoir, parce qu'il est comblé par la routine quotidienne du jeu linguistique. La meditation la plus simple, l'exercice de sensibilisation le plus élémentaire fait prendre conscience du fait qu'entre la certitude sensorielle, (...) qu'entre la « presence primitive », une expression que l'on rencontre chez le neo-phénoménologue Hermann Schmitz -, d'un coté, et les operations symbolique que nous présentons sous forme de phrases, de l'autre, il n'existe aucune continuité. (...) Nous sommes constamment traversés par un flot de conscience articulé par le langage, qui nous laisse croire que l'on fait coincider perception et langage.³²⁴

Essa situação de estranhamento entre as duas séries, a lingüística e a sensorial ou, antes, sensacional é exemplificada por Sloterdijk, quando de algum modo há uma neutralização da série lingüística interna no sentido de uma aproximação mais imediata à serie sensorial. Aí, nesse momento, ocorreria possivelmente uma espécie de estafa ou mesmo de um sofrimento expressivo ao tentar fazer emergir aquilo que vemos ou aquilo que sentimos relativo a esse evento da percepção hiper-concentrada do instante. Esse limite dramático de passagem de um sensível imediato a um suposto inteligível representativo, mesmo que filtrado, por assim dizer, por um programa ou por um exercício poético, levaria o artista a uma luta dilemática “com a sensação, para a qual ele deve inventar uma linguagem ou mesmo se calar totalmente”³²⁵.

Nesse sentido é interessante reter, no seguimento da explicação de Sloterdijk, o caráter de proteção a uma sorte de imersão total no êxtase que adviria do sistema lingüístico simbólico interno, ao conformar uma superabundância sensorial perceptiva à qual estaríamos sujeitos numa hipotética imediatidade muito rara do fenômeno. Nesse ponto, se trata aí do caso literário que ele cita a partir de Hoffmanstal, onde numa experiência

³²⁴ Op Cit., pp. 103-4.

³²⁵ Op.Cit., p. 104.

narrativa, em *Lettre du Lord Chandos*, há um certo deslizamento do narrador ao interior de uma cena específica, onde se tenta descrever uma relação muito próxima à internalidade perceptiva de animais, no caso específico, de ratos. A essa situação o filósofo chama esquizo-crise involuntária, onde ocorreria uma “participação monstruosa’ da agonia desses animais”, uma efusão do sentimento através dessas criaturas, um fenômeno que se cumpre ao lado e para além da linguagem”³²⁶.

Por outro lado, haveria também essa proteção ou essa espécie de filtragem constitutiva em relação à superabundância sensorial que levaria em sua radicalidade à experiência extática propriamente dita:

L’illusion de l’absorption de la perception contre l’extase; car si l’on meditait spécifiquement la valeur intrinsèque radicale et l’extraverbalité de la perception, on sera constamment catapulté em-dehors de soi-même, on tomberait pour ainsi dire en permanence dans les choses, dans la mesure où chaque chose est une invitation à l’excentrage. L’individu n’est donc pas le seule à être ineffable : tout ce qui est complexe, lié à une situation, à l’entourage, à l’atmosphère, l’est tout autant. Les sentiments liés à la situation et les regards aux alentours, lors qu’ils sont conçus comme des globalités, dépassent toujours l’expression.

Seria basicamente este o sentido das problemáticas do indizível e das escrituras limites que gostaríamos de fazer jogar com a problemática de uma expressividade limite da literatura em Clarice Lispector, desde que observemos em sua complexidade as fronteiras que são constantemente postas a prova quando podemos observar toda uma espécie de obsessão em se descrever o espaço de borda e interstício que nos é relatado em vários textos da escritora, e de forma específica em *A paixão segundo G.H.* quando da elaboração teatrológica da própria experiência extática dada na forma do relato agônico da personagem narradora.

Tratar-se-á de perceber a potência *sui generis* que coexiste no interior da máquina textual e ficcional clariciana, justamente no que concerne a sua complexidade interna, bem como nas relações que procuramos estabelecer com os conceitos que se articulam na forma de uma experimentação limite do que se chamaria institucionalmente como literatura comparada, no sentido transversal do que se relaciona à obra de Maurice Blanchot.

Há ainda um indizível lógico da ordem de uma especulação sobre o infinito, pensado desde a alta Idade Média e que tem na filosofia e na teologia seu espaço de reverberação.

³²⁶ Idem.

Como diz Sloterdijk, há no infinito algo que não tem medida comum com o finito, o que torna esse problema mais uma questão de irrepresentabilidade do que de infabilidade. Ao mesmo tempo e no mesmo movimento, há na inteligência algo de uma necessidade de representar justamente o irrepresentável. Daí os casos citados de Spengler que observa um *modus operandi* característico do pensamento matemático na antiguidade representado pela preocupação em se pensar os limites e as relações de figuras geométricas diferentes como o quadrado e o círculo, exemplificado pela problemática da quadratura do círculo e na Idade Moderna todo o pensamento relacionado ao cálculo diferencial integral com Leibniz e Newton, onde: “À l’inverse, l’esprit de la culture occidentale s’est manifesté dans le calcul infinitésimal de type leibnizien ou newtonien, c’est-à-dire, dans le calculs sur la valeur infini”³²⁷.

Por último, Sloterdijk, observa um infinito particular ao próprio Bataille, relacionado a uma certa infabilidade dionisíaca.

Bataille est fasciné par la réalité non redigée qui apparaît dans le sujet comme le *Unheimlich*, l’étrangeté inquiétante du point de vue de son énergie, ou le sublime du point de vue de son dynamisme – c’est ainsi que je lis son concept de « expérience intérieure ». Quand on se rappelle la définition kantienne du sublime, selon laquelle seule l’elevation morale du sujet face à la possibilité de sa destruction par une puissance supérieure peut porter le nom de sublime, on constate que l’indicible de Bataille est proche de cette définition – mais sous des auspices différents, car là où le sujet kantien s’affirme soi-même et fait ses preuves face à une puissance terrassante, le sujet de Bataille s’adonnerait ou, comme il dit, se gaspillerait.³²⁸

Para nós, não deixa de ser uma forma de dispêndio muito particular, mas que por outro lado, pode generalizar uma relação infinitamente mais complexa posta no nível das forças ou da energia mesmo, que a literatura e em nosso caso, uma experiência limite literária como lemos em Maurice Blanchot e em Clarice Lispector, represente um intenso trabalho de desgaste sobre o irrepresentável ou o indizível. É particularmente esse sentido maquínico da operação narrativa, operado em sua imanência na forma expressiva da voz narrativa nesses textos, que gostaríamos de aproximar do termo amplo da teatralidade literária que nos esforçamos por fazer entrar em cena mesmo que na forma dúplici de uma encenação sobre-determinante dada pelo *comentário em cascata*. Deveremos nos apoiar em

³²⁷ Op.Cit., pp. 105-6.

³²⁸ Op.Cit., pp. 106-7.

breve em todas essas digressões para poder encenar uma espécie de junção poética desses comentários, na forma ensaística de uma elaboração narrativa tetralógica sobre o cruzamento dos textos de Clarice Lispector e Maurice Blanchot.

CAPÍTULO I

Épreuve crítica: Teatralidade e Gestualidade em Thomas L'obscur e A paixão segundo G.H.

La loi cachée de la terre conserve celle-ci dans la modération qui se contente de la naissance et de la mort de toutes choses dans le cercle assigné du possible, auquel chacune se conforme et qu'aucune ne connaît. Le bouleau ne dépasse jamais la ligne de son possible. Le peuple des abeilles habitent dans son possible. La volonté seule, de tous côtés, s'installant dans la technique, secoue la terre et l'engage dans les grandes fatigues, dans l'usure et dans les variations de l'artificiel. Elle force la terre à sortir du cercle de son possible, tel qu'il s'est développé au tour d'elle, et elle le pousse dans ce qui n'est plus le possible, et qui est donc l'impossible. (Heidegger, Essais XXVII, *Dépassement de la métaphysique.*)³²⁹

³²⁹ Apud. (Nota 3) “Transcription de Vita Nuova”, in : BARTHES, Roland. *Oeuvres Complètes, V* : Livres, textes, Entretiens (1977-1980). Paris, Seuil, p. 1018. Gostaríamos de nos referir a essa citação que Barthes faz de Heidegger na linha de problematização ampla que regula este trabalho de tese, a saber, a da possibilidade de se pensar com Barthes e com Deleuze a relação da literatura com a vida, e do poder ou a potência que há na literatura de fazer se desdobrar o próprio real para fora de seu campo possível, e que para nós poderia ser pensado na direção ou em referência a uma economia crítica do estilo ou de uma teatralidade maquínica da

Ver a ciência com a ótica do artista, mas a arte, com a da vida. (Nietzsche, *O nascimento da tragédia ou Helenismo e pessimismo*).

Uma cartografia dos gestos³³⁰.

Gostaríamos de poder levar adiante uma idéia que nos surgiu há algum tempo, num ensaio. Esta idéia tinha a ver com a possibilidade de se construir um corpo crítico e ficcional híbrido, corpus crítico ou corpo em “crise”, ao fazer do encontro de singularidades ou corpos estéticos, um embate de forças tanto corpóreas quanto abstratas. Esse plano de consistência onde se dá a obra, plano multifacetado pela própria experiência literária e crítica, deveria de algum modo partir de uma relação entre dois outros corpos internos às ficções e pensados a partir de suas expressões formais imanentes, ou seus traços descritivos e investidores de signos, ou seja, no caso, de uma relação entre o fragmentário e a unidade da obra; deveria fazer movimentar uma relação entre a imagem enquanto gesto e a narrativa enquanto existência de uma voz³³¹ atratora e atomizadora das

literatura. Pois Barthes, assim se refere à citação de Heidegger que aparece nas anotações de seu Curso no Collège de France de 1979-1980: “Aí está, acredito, uma boa descrição do combate entre l’*Écrire* (Vontade, grandes extenuações, usuras, variações, caprichos, artifícios: em resumo, o Impossível) e a l’*Oisiveté* (natureza, desenvolvimento – ‘sensibilidade’ - no Círculo do Possível”.

³³⁰ A idéia de uma *cartographie* dos gestos surgiu do processo de equacionamento da hipótese de uma leitura crítica de literatura comparada a partir da noção de teatralidade maquínica aplicada ao mapeamento dos gestos formadores de certo ritmo no processo de constituição de imagens no interior dos textos. Assim, a questão da suspensão do sentido operada a partir de uma verdadeira paradoxologia expressiva em *Thomas L’obscur* é associada a um determinado regime retórico dado pela expressividade do texto narrado em primeira pessoa na figura quase anônima da personagem de *A paixão segundo G.H.* A *experiência-limite* agônica e corporal - no que concerne a essa complexidade e inefabilidade expressiva da linguagem em relação à pura sensação - de um corpo e de um corpus bio-literário nesses textos, comportam tanto em seu sentido processual narrativo quanto na retoricidade ou semântica expressivas, um sentido de esgotamento (*épuisement*, na fórmula de Rabaté), e um sentido “hemorrágico” em sua “finalidade” ficcional. A partir dessa experiência-limite emergem algumas possibilidades de se perceber nesses dois textos aquilo que Deleuze e Guattari chamam de *forma de expressão e forma de conteúdo* na crítica que tem lugar em *Kafka, pour une littérature mineur*. Nesse momento, em 1975, pouco depois de *Anti-Oedipe*, *Capitalismo e Esquizofrenia I*, de 1972, esse texto funciona como o anúncio do conceito capital de *Rizoma* que surgirá um ano depois, na obra conjunta de Deleuze e Guattari, marcando a emergência desse conceito que constitui a possibilidade mesma de uma espécie de figura conceitual articuladora de um pensamento, se assim podemos dizer, “onto-energético” de Deleuze e Deleuze e Guattari e que virá a se desdobrar ou processar com o surgimento posterior de *Mil Platôs*, *Capitalismo e Esquizofrenia II*, continuidade e desdobramento do primeiro tomo, já em outra “chave” epistêmica, operando numa sintomática transversal e rizomática do sentido histórico.

³³¹ A partir da leitura de Dominique Rabaté, pode ficar tanto mais coeso quanto claro o investimento conceitual e estratégico que este crítico dá à noção de *voz narrativa* de Maurice Blanchot expressa em *L’entretien infini*. De fato, para Rabaté, é a partir de uma noção estética mais ampla, operada a partir do sentido geral expresso pela categorização aberta de *Poétiques de la Voix* - título de um de seus livros - que poderíamos nos aproximar da densidade e da abrangência que o conceito de voz narrativa ou de poéticas da voz narrativa abre como possibilidade crítica e teórica a qual, finalmente, nós mesmos procuramos sobredeterminar ou suplementarizar, digamos assim, com o conceito de teatralidade maquínica da literatura. Para nós, e apenas a título de breve esclarecimento, uma teatralidade na literatura não faz a não ser nomear a dinâmica própria e em *double bind* que coexiste numa poética da voz enquanto modo singular de uma escritura literária. Uma teatralidade literária procura fazer emergir, segundo um certo registro de operações críticas e estilísticas, retóricas e conceituais, um movimento que Rabaté procura expor como uma necessária e indispensável ética do comentário na crítica

forças compósitas reunidas em seus *corpus* de escritura; no caso específico que tratamos, a partir da análise de algumas cenas ou de fragmentos dessas imagens nas ficções de Maurice Blanchot e Clarice Lispector.

Entretanto, como camada latente, poder-se-ia entrever uma outra intenção e que diz respeito à própria relação paradoxal da crítica literária e do “objeto” da literatura. Em outros termos, diz respeito a uma dificuldade ou impossibilidade desta atribuição antinômica. Por outra parte e sem guisa de conclusão, pois se trataria justamente de escapar de um regime sintético conclusivo, esse ensaio que (re)enunciamos e (re)nunciamos como a própria atualização renovada de uma escritura crítica (re)comentada, diz respeito, em termos deleuzianos e/ou blanchotianos, à eventualização do próprio acontecimento crítico como possibilidade impossível, (*im*)possibilidade, pois ali tratar-se-ia da recriação sempre distanciada infinitamente de seu objeto, justamente pelo fato deste objeto não poder ser antinomizado sem a construção de uma operatória crítica singularmente associada ao movimento de sua captura. Vale dizer que o objeto constrói a crítica e as possibilidades da crítica no mesmo momento de sua atribuição pela linguagem e “plásticas” desses gestos de escritura.

Seria necessário apontar a problemática dessa dicotomização entre crítica e objeto literário se há quase meio século desenvolve-se um desdobramento ininterrupto e fecundo sobre e a partir da filosofia da desconstrução de Jacques Derrida e toda sua herança teórica e por outra via, a partir da filosofia de Gilles Deleuze e suas enormes repercussões críticas?

Esperamos ter conseguido descrever de forma adequada um certo trajeto teórico exposto nas páginas anteriores e que tem a ver com uma indagação e busca exaustiva de um certo gesto crítico dos textos de Blanchot e Lispector. Contudo, suspeitamos que a própria divisão entre as duas partes deste trabalho de tese pode criar ou fazer daí derivar uma certa intrusão antinômica problemática. Que essa problemática³³² seja uma

literária. O comentário crítico para Blanchot e segundo Rabaté, ao se preocupar com o movimento rítmico e paradoxal da própria literatura, pois sempre lançado de um lado a outro do particular e do geral no que diz respeito ao sentido da “Obra”, procura com a força silenciosa de uma descrição imperturbável, se fazer acompanhamento detalhado e dinâmico, perscrutador e filológico, rigoroso, mas libertário, em seu sentido de uma verdadeira experiência crítica sobre os textos e os autores que de um modo ou de outro conformam o território móvel das preocupações teóricas e literárias do crítico. Há uma insuficiência constitutiva do comentário, no que diz respeito à falta copresente que agencia a própria mobilidade simbólica da experiência literária, talvez, melhor dizendo, “falta” no sentido do “espaço” de diferenciação ou de iterabilidade que permanece na obra, como sendo da ordem de um efeito de ausência constitutiva entre a enunciação do signo e a própria distância inabordável desta com a matéria simbólica que toma vida no enunciado da experiência da escritura, da narrativa ou no sentido mais amplo da linguagem ou de uma ontologia da linguagem, do espaço literário constituído pela literatura. A esse respeito indicamos o esclarecedor capítulo sobre o modo crítico do comentário de Blanchot: “L’insuffisance du Commentaire” de seu livro supracitado: *Poétiques de la voix*. Paris, José Corti, 1999, pp. 17-25. Sobre a questão da voz narrativa e seus desdobramentos teóricos ligados a uma certa historicidade das transformações do romance moderno francês e à emergência do *Récit* como fenômeno expressivo literário *sui generis*, conferir também do mesmo autor, a introdução de *Vers une littérature de l’épuisement*. Paris, José Corti, 2004.

³³² Uma descrição da conceitualização das noções de *problema* e *problemático* em Deleuze e que lemos em *Vocabulaire de Deleuze*. Paris, Ellipses, 2003, de François Zourabichvilli seria necessária para nos aproximarmos mais do nódulo do problema que perseguimos neste trabalho de tese. Segundo Zourabichvilli a noção de problema em Deleuze traz consigo, de certo modo, toda uma postura filosófica que ele teria tomado de Bergson e levado adiante. Basicamente, seria necessário compreender que o problema não pode ser pensado como algo que simplesmente se relaciona ou deriva da necessidade de sua solução. « *Un énoncé, un concept*

linha de fuga das forças discursivas em jogo neste trabalho e que transforme criativamente a própria pesquisa é o que se intenta fazer neste momento e nisso nos remetemos ao desejo evocado de uma experiência crítica como *épreuve* ou *prova-ção*. O problema em nosso caso se impõe como construção de um modo de leitura que possa estabelecer nexos entre uma experiência ficcional limite no sentido da necessidade do escritor operar uma sobre-gestualidade diante de suas posições estéticas, existenciais e especulativas e uma tarefa crítica que se posiciona numa difícil ou problemática confluência entre a obrigação de discernimento e reorganização arbitrária da experiência literária e uma necessidade ética diante da autenticidade e criatividade da obra. Encontrar um ponto de articulação ótimo na configuração dessas duas necessidades é o que nos leva a potencializar uma espécie de ficção crítica no interior da relação entre as duas ficções que tratamos e que têm lugar somente na medida de uma escolha “arbitrária” ou, antes, necessária por atribuição de sentido, escolha de comparação enfim, guiada no sentido que discernimos do *encontro* possível que forçaria o pensamento, como possibilidade de descrição ou cartografia das forças e configuração plástica e dramática no interior dessas ficções e entre elas, no sentido das questões que nos parecem resvalar uma necessidade ou os efeitos da literatura no que concerne à vida, e para nós, esta vida está vinculada ao que poderíamos pensar sobre o corpo, desde que pensado em sua existência desvinculada de qualquer *a priori* de transcendência, para que possamos pensar essa vida do homem enquanto trabalho ou obra de seu próprio desvelamento, passagem e travessia num espaço e num tempo. O que significaria pensar a literatura ou o fabular fora de uma demarcação dialética entre o real e o imaginário? Qual a possibilidade de pensarmos a “membrana” translúcida que faz dessas categorias

n'ont de sens qu'en fonction du problème auquel ils se rapportent » (p. 67). « Quel est le sens que le problème confère à l'énonciation conceptuelle ? Il ne s'agit pas de la signification immédiate des propositions : celles-ci ne se rapportent qu'à des donnés (ou états de choses), qui manquent précisément elles mêmes de l'orientation, du principe de discrimination, de la problématique que leur permettrait de se lier, c'est-à-dire, de faire sens » (p. 67). A filosofia dependeria, nesse sentido, de uma espécie de reencontro com uma exterioridade fora de seu próprio sistema “problema-solução” e que a forçaria no encontro a pensar seu programa de inferências válidas, digamos assim, ou seja, para além de um sistema de rigor enunciativo e categórico, a filosofia teria a ver, nesses termos, com um caráter irredutivelmente intuitivo que apresenta como característica um pensamento que se vê obrigado a pensar o que “ainda” ele não poderia pensar, não tendo ainda um esquema “pronto” (e aí se encontra uma potência do “ainda não” que abre a possibilidade da criação dos conceitos) para reconhecer esse problema; não tendo ainda uma “forma que lhe permitiria *a priori* o estabelecer como *objeto*” (p. 69). « C'est pourquoi la pensée qui pense son propre acte pense en même temps les conditions de l' « expérience réelle », si rare soit-elle ; c'est-à-dire les conditions d'une mutation de la condition à la mesure de ce qu'elle doit conditionner, telle qu'il n'y a pas de forme universelle de l'objet possible, mais d'irréductibles singularités, effractions de non-reconnaissable auxquelles répond chaque fois, au fil d'une « expérimentation tâtonnante » (QPh, 44) une redistribution originale des traits qui définissent ce qui signifie penser, et par la même une nouvelle position de problème » (p. 69). Se tomarmos a literatura como uma experimentação necessária do pensamento e que força de algum modo o pensamento a se ver impelido sob outras formas ou modos da própria experiência de pensar, então podemos fazer uma ponte entre a questão do problema como instância de “pré-compreensão” na filosofia no sentido da instauração de uma posição ou programa diante da necessidade da filosofia operar a exterioridade do encontro com o que a força a pensar, e a literatura como possibilidade de configuração do próprio encontro, na forma descritiva dos modos como uma experiência ficcional pode fazer ressoar esses encontros do pensamento com o que o força a se conceber de outras formas. Daí nossa preocupação em tentar criar um regime de descrição gestual no movimento interno à ficção vinculado este a uma atuação ou verdadeira performatividade da voz narrativa nas ficções de Clarice e Blanchot.

algo imanente e válido numa realidade do desejo como validade ou validação dos efeitos de qualquer processo subjetivo?

Dessa evocação, diríamos que os conceitos de *concepto*, *percepto* e *afecto*, que lemos com Deleuze e Guattari e que se conjugariam no termo francês *épreuve*, que traduzimos por *prova-ção*, sempre teriam estado em ebulição tanto na Parte I deste trabalho quanto nesta mesma Parte II.

A primeira incursão de ordem teórica, operada na Parte I, justamente por ser produzida a partir dessa divisão, seria tributária de uma antinomia relativa da reflexão que aqui tem lugar e que percebemos calcada em toda uma historicidade epistêmica ocidental, metafísica e dialética e que, entretanto, acompanhamos justamente a partir de sua cisão, ou de forma indireta, a partir de sua ruptura junto ao fluxo teórico que se percebe em torno aos filósofos que citamos.

De algum modo, observamos também certa virulência antinômica que age em filigrana, infiltrada nesta formatação estrutural bipartite. Dever-se-ia criar no mínimo duas partes a mais para poder escapar desta sombra dicotômica? E, justamente, deveriam ser quatro partes ou mais para não recair numa trilogia talvez indicativa de uma estrutura dialética? Ou dever-se-ia escrever uma tese com apenas uma parte? Uma espécie de pesquisa monolítica almejando dissimuladamente construir uma totalidade poderosa, olho totalizante que a tudo perscruta e reúne sob seu falso poder?

Nada disso e, no entanto, haveria aí algo intrinsecamente relacionado a uma certa agonia claustrofóbica ou agorafóbica, dependendo da ótica, da estrutura. Entretanto, a partir justamente de certo “giro da linguagem”, no “território” da epistemologia, ou mesmo transbordando esse território, se ele é legítimo; justamente a partir de Heidegger, da desconstrução derridiana e de Deleuze - para citar apenas três complexos de linhas de força crítica e indicar, com o último, um envolvimento direto e operacional talvez mais intenso - não se trataria mais de um problema de estrutura, mas sim de estruturação. Problema de descentramento e de desfundamentação. Tratar-se-ia enfim, de pensar em como operar uma *prova-ção* crítica entre os dois corpus textuais de que nos ocupamos e que se interpenetram numa estranha sombra eventual, vale dizer, impasse ou hesitação paradoxal desse momento indeterminado (momento de crise, afinal), onde um certo *regime de atrações* pode ter lugar, regime este que pode se espacializar no tempo e se temporalizar no espaço, criando a possibilidade da relação (*rapport*, *quid* da força) e do *encontro*, criando a possibilidade desta “literatura comparada”, desta *épreuve*, digamos, pois se preocupa em não comparar, mas em intrincar e invaginar, algumas cenas umas nas outras, a partir dessa cesura ou falsa cesura que se instala a partir do ponto do nosso intervalo, do ponto dessa crítica que se pretende *épreuve*, mas experiência que não busca a não ser a prova-ção de uma figuração possível do jogo de efeitos que possam surgir nesse intervalo que chamamos também *épreuve* de escritura.

Tratar-se-á, portanto, de regime de atrações e de se perceber ou melhor, capturar, como e sob quais modos tal maquínica poderia se eventualizar numa forma expressiva e crítica que chamamos de *épreuve* ou prova-ção.

Dia a dia acontece algo no qual uma vontade se materializa numa série de possibilidades mais ou menos potentes. Mais alegria ou prazer aumentando o anúncio de uma tristeza que diminuiria essa potência do corpo em sua existência entrópica. E é como desejo que a capacidade de ser afetado vai em direção a algo “em

vias de”, como sobrevôo veloz sem pouso nessa terra prometida que, no entanto, não é nunca alcançada - por sorte! Pois se trataria de justamente desejar o próprio da promessa; tratar-se-ia de desejo como linha de fuga e de prazer como agenciamento possível das linhas. Ou talvez, o inverso? Mas prossigamos numa direção e tentemos depois fazer, quem sabe, a engenharia reversa.

Daí que o desejo é apenas segmentado pelo prazer para se reconstituir em outras linhas desejanças e produtoras de prazer, mas também avizinhas dessa fuga sempre possível ao distúrbio da linha, à sua destruição e perda num certo buraco negro da impotência a que se deveria talvez combater. Diríamos que esse par transversal *desejo* e/ou *prazer* se reenviaria talvez numa oscilação infinita e múltipla, permeada de seus contrapontos necessários, como apatia e dor? Desejo e prazer não seriam permeados dessa espécie de ameaça sombria, que faria que as próprias esperanças efetuadas não se desdobrassem em outras como o próprio sentido do combate? Não haveria uma espécie de crueldade própria do desejo?

Crueldade fértil de uma esperança sem termo, de uma saúde dada no processo do próprio porvir como fatalidade incomensurável, finalidade ou mortalidade que busca ser revertida de uma percepção trágica a um sentido “sobre-humano”, poético e cruel apenas em sua verdade sem subterfúgios, no sentido de sua verdade existenciária? Aí onde pensamos o corpo é onde o pensamos como atravessado pela escritura, pois esta experiência o (re)lança a sua economia mais própria, ao pulsional de seu desdobramento especular, ou ao entendimento da arte, nessa referência, a partir da ótica da vida.

O desejo é algo que se daria de algum modo como conjunção de forças, como coletividade de uma espera sem termo que não a faça perder força. O prazer alcança em cada indivíduo, em cada unidade, o conjunto dessa espera, mas ao alcançar o conjunto e a promessa, o prazer desfaz momentaneamente aquilo que tornava a promessa coexistente no próprio conjunto, ou seja, desfaz o próprio da espera como sentido da promessa, como cena compartilhada e praticada entre outros, entre nós; separados uns e outros no desejo, mas unidos sempre nesse contraponto fatal que se dá no próprio de suas realizações coletivas e, paradoxalmente, na individuação.

O prazer é apenas o momento de segmentação dessa linha vertiginosa do desejo. Linha virtualmente múltipla, assombrada por suas próprias efetuações, marca necessária do próprio processo *etherológico* das forças. Reinvenção ativa e reativa das forças, essa imbricação vórtica é necessária ao próprio desejo enquanto finalidade existencial e consciência de finitude.

Diria que o desejo de cada um nunca é absolutamente solipsista, pois se realiza no processo iterativo de nossas realizações e perdas sempre, de um modo ou outro, conjuntas. Pois ele é desde sempre uma direção a um lugar povoado por outros desejos. O desejo é linha e multiplicidade, é um ponto que escorrega numa espacialização do tempo. O prazer é pontual e individual, descontinuidade na linha que marca nova continuidade oscilante em seu porvir hetero-oscilante. De-limitação e retorno de nova continuidade de linhas de fuga, de desejos sem destino, irrealizável em sua destinação ilusoriamente última. Simulacro posto no lugar da idéia. A potência do desejo é a potência do simulacro. Reversão do platonismo desde que se saia de dentro da caverna.

Seja que essa idéia passe pelo nexos de que o desejo é virtualidade de uma atualização e o prazer uma atualização do virtual³³³. O prazer causaria como uma descarga das linhas potencialmente virtualizadas pelo desejo. O prazer criaria um ponto de descarga. Essas linhas se condensam como em um raio estático, interrompendo o sobrevôo de velocidade infinita que o desejo virtualizaria em direção à promessa de seu alcance sempre renovado pelo distanciamento que a busca renova ou reconduz à terra desejada; através do deserto do real, em direção à espera que se cumpre na própria promessa.

Há uma suspensão aí, há como uma levitação do corpo que deseja. Há uma condensação virtual de linhas de criatividade, mas também de linhas de destruição. Há nas linhas virtuais do desejo tanto a vida quanto a morte, potencialmente presentes, potencialmente ascendentes como descendentes. Seja em direção ao firmamento de um delírio artístico, seja em direção à profundidade terrosa de um hábito crítico fundamentado...

“Tantismo” do sentido (sentido do Ser? O ser é, mas advêm, vêm a ser e devêm), o desejo reavalia constantemente as forças em tensão e sobre-tensão, forças de vida e de *sobrevida* (escrever muitas vezes é sobreviver), condensa na extensão da promessa o próprio sentido da reavaliação (valorização da potência dos *afectos*) na forma e na expressão desta reavaliação pode-se territorializar em prazer, pontuando num evento à deriva produtiva ou destrutiva de suas linhas. O prazer desterritorializaria a terra prometida, no instante em que se renovam e se reterritorializam novas expressividades do desejo em direção à promessa da terra prometida, agora transformada, reavaliada em outra atualização, constituindo novas esperanças ou infortúnios, linhas de vida ou de morte. Mas uma linha de vida pode ser sombria e uma linha destrutiva pode levantar-se contra seu próprio falso desígnio. As linhas muitas vezes se superpõem, se entrelaçam e se arrebatam, reconstituindo outras amarras, outras progressões do desejo, outras regressões à perda da vontade ou à suspensão da decisão.

Mas essas reconstituições são outras decisões e criam outras virtualidades potencialmente atualizáveis no ato da escrita, subjetivamente nas múltiplas significações ficcionais ou autobiográficas da escritura literária. Essa transgressão, progressão e regressão das linhas do desejo, de suas atualizações, pontuações e descargas na extensão material e energética das linhas abstratas de força, só podem ocorrer nos planos imanentes que constituem os corpos a partir das máquinas de desejo que os agenciam em um *Corpus-Mundo-Corpos* como Ser de uma *indi-différen(t/c)iation*³³⁴ paradoxal no seio da dinâmica energética da matéria. Ser Uno-Múltiplo (meta)-(bio)-(físico) implicado na (des)instituição literária.

³³³ Sobre uma descrição do *Atual* e do *Virtual* em Deleuze, Cf. SAUVAGNARGUES, Anne. *Deleuze et L'art*. Paris, Puf, 2005, p. 89 « Virtuel et actuel présentent les deux modes de la différence: un tout peut être différencié (avec un *t*) quand virtuel, bien singularisé et parfaitement réel, sans être stabilisé sous la forme d'un individu actuel. Tel est le corps sans organes, face virtuelle et intensive de la corporéité. Lorsque cette différenciation virtuelle s'actualise, elle s'individue, passe du virtuel à l'actuel et résout sa différence de potentiel initial pour se différencier (avec un *c*). Ces deux régimes de la différence expriment l'axe énergétique d'une intensité, qui s'individue en résolvant sa différence de potentiel : un corps différencié (avec un *t*) sur le plan virtuel se différencie (avec un *c*) en s'individuant. »

³³⁴ Cf. DELEUZE, Gilles. *La isla desierta y Otros textos*: textos y entrevistas (1953-1974). Trad. José Luis Pardo. Valencia, Pré-textos, 2005, p. 137. Transcrevemos a explicação de Deleuze:

“La noción de *différen(t/c)iation* no expresa únicamente un complejo matemático-biológico, sino la condición de toda cosmología, como de las dos mitades del objeto. La diferenciación (*différenciation*) expresa la naturaleza de un fondo pre-individual que no se reduce a un universal abstracto, sino que comporta relaciones

Clarice Lispector já existia antes desse primeiro encontro com esse corpo de Blanchot, com esse corpus blanchotiano. A pergunta é: até que ponto neste (meu-nosso) caso, Clarice já existia sem Blanchot?

UM DELÍRIO DO CORPO-CORPUS: Uma certa Clarice existe mas irredutivelmente diferente de outra Clarice que, atraída para uma cena específica que criava *meu* desejo, passara a existir como Clarice Lispector junto de Maurice Blanchot. Mas “um” certo Blanchot não pôde existir senão junto a outras descargas de prazer que traziam o desejo para novas reavaliações de forças. Desejo de comparação, de justaposição de contraposição? Essas outras descargas pontuavam e territorializavam Georges Bataille e Emmanuel Levinas em novas promessas reterritorializadas em outras extensões de linhas de fuga, estas repotenciadas a partir de Michel Foucault e Roland Barthes, reinscritos e reconfigurados em Christophe Bident, Jean-Luc Nancy, Antonin Artaud e Phillipe Lacoue-Labarthe, Heidegger e Beckett, Evelyne Grosman ou Gilles Deleuze, Liliana Reales e o jornal Le Monde e Benedito Nunes, Sérgio Medeiros, Wladimir Garcia e Felix Guattari, Folha de São Paulo, Hélène Cixous e Jacques Derrida, Simone Cury, Evando Nascimento e Dominique Rabaté, Juliano Garcia Pessanha e George Didi-Huberman, Peter Pál Pelbart, Nadia B. Gotlib e Walter Benjamin, Pierre Fedida, Freud e Kant, Pierre Klossowski, Kafka e Nietzsche todos se reencontrando como energia elétrica transfigurada ou traduzida em signos binários, zeros e uns transformados por várias linguagens de computação em Java ou C++, num espaço atual de uma rede telemaquínica e computacional, Internet ou WEB, onde toda essa hierarquia re-transfigura-se se perdendo em puro excesso de informação, reorganizando-se em tempo real em suspensão contingente do sentido; indefinindo-se em puro prazer tortuoso de perda da referência, esta, relativa e obrigatoriamente reinstituída a partir das primeiras linhas de desejo já sempre de algum modo re-inscritas neste passado ainda (im)possível, e des-instituídas por re-implosão casual deste corpus teórico futuro, desmedido e programado neste mesmo presente indiscernível e paradoxalmente (im)possível. “It”³³⁵, Coisa e Neutro são existenciais articulatórios e alucinatorios e delirantes de estases do tempo e funcionam na literatura ou na filosofia. São uma espécie de *épreuve* signica do sentido, seja este especulativo ou estético, gestual e teatral.

O prazer da leitura e o desejo da escritura, junto aos percalços ou às variações de potência dessas relações segmentalizadas se reenviavam de inúmeras formas criando uma espécie de relação instável e caótica, ora organizada pelo prazer, ora desorganizada pelo desejo, ora o contrário, pois a reavaliação da potência das forças discursivas operada no desejo dá-se no mesmo momento em que é pontuada pelo prazer. Daí, novas territorializações da pesquisa que esboçam, na continuidade do processo desejanete, séries descontínuas

y singularidades que caracterizan a las multiplicidades virtuales o Ideas. La diferenciación (*différenciation*) expresa la actualización de estas relaciones y singularidades en cualidades y extensiones, especies y partes, como objeto de la representación. Los dos aspectos de la *diferentiation* corresponden, pues, a los dos aspectos de la *différenciation*, pero no se parecen a ellos: hace falta un tercero que determine la actualización de la Idea y su encarnación. Hemos intentado mostrar que los campos de individuación – con los precursores que inducen su actividad, con los sujetos larvados que se constituyen alrededor de sus singularidades, con los dinamismos que llenan el sistema – desempeñaban efectivamente este papel”.

³³⁵ Poderíamos dizer que o “It” é um personagem-conceitual, uma entidade-conceito de multiplicidade do sentido estático do espaço-tempo em *Água viva* de Clarice Lispector. Cf. CONFORTIN, Rogério. *Figurações do Neutro. Uma leitura de A maçã no escuro e Água Viva de Clarice Lispector*. Dissertação de Mestrado. Biblioteca da UFSC, 2005.

potencializadas pela esperança do prazer³³⁶ da escrita indissociavelmente e junto ao desejo dessas novas leituras.

Clarice Lispector e Maurice Blanchot jamais existiram na realidade desta cena onde ocorre o regime de atrações que procuro descrever. Maurice Blanchot e Clarice Lispector sempre coexistiram como virtualidades no corte exposto que abre esta cena (im)possível onde reina o distanciamento e a proximidade das forças de seus discursos. Essa cena nunca poderia existir se não fosse exterminada sua singularidade a partir da afirmação de sua pluralidade irreduzível. As cenas que ocupam e apagam a primeira cena primitiva³³⁷, não existiriam como tais a não ser atreladas aos nomes de Michel Foucault, Jacques Derrida, Gilles Deleuze, Georges Bataille e os outros tantos nomes ditos e não ditos que ainda agora aludimos à força fragmentária e citacional.

De como relacionar a irreduzibilidade destas dinâmicas complexas e realizadas como atualizações possíveis de seus esboços de leitura e de escritura; de como fazer abrir ou de fazer vibrar uma espécie de olho

³³⁶ Deveríamos aproximar, senão fazer coincidir ao menos, como uma idéia de ciclo pulsional, devaneio de uma corporeidade da escritura, ou teatralidade de uma escritura crítica, a idéia de prazer que nessas imagens remetemos ao sentido de *jouissance* de Barthes, quando este comenta certa economia textual de Georges Bataille em “Les sorties du texte – Textes 1973” in: BARTHES, Roland. *Oeuvres Complètes, IV – Livres Textes, Entretiens*. Paris, Seuil, 1994, 2002, p. 367.

De fato, o prazer que aqui esboçamos não pode ter sentido senão como situação de atualização ativa e reativa e ao mesmo tempo perda de uma possível e fragmentária continuidade do desejo de pesquisa. O prazer de uma escritura crítica não poderia existir como gozo (*jouissance*) se não perdesse sempre uma parte das continuidades das leituras que lhe dão o caráter *heterológico* da potência que chamamos de *épreuve* de escritura literária e crítica. E nesse texto de Barthes encontramos uma outra saída que nos indicaria um plano de acesso ao que dissemos na primeira parte, a respeito da possibilidade de se pensar em uma *economia crítica do estilo* ou daquilo que, posteriormente, procuramos chamar de uma cartografia dos gestos a partir da noção de uma teatralidade maquina que observamos operar como dramática própria da voz narrativa que lemos em Clarice Lispector e em Blanchot. Para tanto, Barthes opera uma economia crítica que instaura um jogo de tensões e de discernimentos semiológicos pela forma de uma performática sobre códigos de saber (*codes de savoir*) que relacionariam o próprio objeto desse saber (o corpo ou suas partes como *coisa* a ser pensada numa heterologia disseminante de um saber relativo, transversal) a sua expressividade escritural. Aí se daria a terceira via bataillana, a saber, a de um saber heterológico sobre o corpo não articulado ao discurso (“aquele dos outros, aquele do saber, ou mesmo o meu próprio”) mas articulado à língua. Vale dizer, citando Barthes, “laisser intervenir les idiomatismes, les explorer, les déplier, représenter leur lettre (c’est à dire, leur signifiante) ; (...) par cette voie, le corps s’engendre à même la langue : idiomatisme et étymologisme sont les deux grandes *ressources* du signifiant » (pp. 571-572)

Esse tipo de estratégia é fartamente reportado pelos críticos contemporâneos brasileiros como o estilo da literatura tardia clariciana, que produz uma literatura em intensa tensão entre um discurso elaborado, rebuscado e também se remetendo constantemente ao discurso da *doxa* e às formas populares encenadas sob diversas cenas e personagens do cotidiano.

³³⁷ “Uma cena primitiva?": Blanchot descreve uma cena na qual ele dissemina um sentido “primitivo” ou originário (que marca um início, mas não pode deter seu começo desde sempre anacrônico), sentido talvez do vazio pleno do fascínio da imagem em suspensão, imagem do tempo que deriva, passa, mas ainda permanece e se lança ao inusitado. Trata-se da descrição de uma cena de infância - cena auto-biográfica? - onde o olhar da criança se interpenetra à fascinação e à amplitude do firmamento. Imagem da ausência que a tudo abarca e atrai por sua potência de atração infinita, devido justamente à qualidade de abertura ilimitada de sua imagem dada numa relação “posterior” ou *après-coup* num léxico freudiano. Daí advém um sentimento de impermanência que é descrito a partir da eclosão em lágrimas de uma forte emoção solitária e prazerosa da criança, lembrada como cena originária e que permanece indissociada da própria ausência e amplitude do firmamento. Espécie de êxtase nostálgico e angustioso recobrado e revivido numa cena que parece se desdobrar infinitamente. BLANCHOT, Maurice. *L’écriture du Desastre*. Paris, Gallimard, 1980, 2006, p. 117.

ou olhar “musical” ou ainda de “feixe” de linhas de força sobre essas confluências de devires atraídos pelas cenas, é o que se pensará como teatro maquínico de um comentário de comentários.

***Épreuve* ou imagem de uma dramatização teatral³³⁸ dos personagens.**

Lo que más fundamentalmente me separa de los metafísicos es esto: no les concedo que sea el “yo” (Ich) el que piensa. Tomo más bien al yo mismo como una *construcción del pensar*, construcción del mismo rango que “materia”, “cosa”, “sustancia”, “individuo”, “finalidad”, “número”: sólo como *ficción reguladora* (*regulative Fiktion*) gracias a la cual se introduce y se imagina una especie de constancia, y, por tanto, de “cognoscibilidad” en el mundo del devenir. La creencia en la gramática, en el sujeto lingüístico, en el objeto, en los verbos, ha mantenido hasta ahora a los metafísicos bajo el yugo: yo enseño que es preciso renunciar a esa creencia. El pensar es el que pone el yo, pero hasta el presente se creía “como el pueblo”, que en el “yo pienso” hay algo de inmediatamente conocido, y que este “yo” es la causa del pensar, según cuya analogía nosotros entendemos todas las otras nociones de causalidad. El hecho de que ahora esta ficción sea habitual e indispensable, no prueba en modo alguno que no sea algo imaginado: algo que puede ser condición para la vida y *sin embargo falso*. (Nietzsche)

Pensemos ou talvez, quem sabe, imaginemos (como se tivéssemos escolha) que todos esses nomes próprios são todos personagens conceituais³³⁹ que entram em relação e que se pontualizam e se descarregam, ao menos em parte, de suas cargas e potências, criando descontinuidades entre os limites até ali inexistentes. Reenviando-se um ao outro num plano de composição onde operaria uma espécie de força de captura, um tipo de “olho táctil” magnetizado e vibratório que busca, a partir do desejo de organização de uma composição,

³³⁸ Sobre “O método de dramatização” conferir DELEUZE, Gilles. *La isla desierta y otros textos. Textos y entrevistas (1953-1974)*. Trad. José Luiz Pardo Tório. Valencia, Pre-Textos, 2005, p. 127. Nesse belíssimo texto de exposição de sua filosofia, Deleuze - que responderá a uma série de perguntas de outros pensadores, como J. Merleau Ponty, M. de Gandillac, Jean Beaufreut, Michel Souriau e outros - expõe de forma absolutamente densa e resumida toda a máquina de sua filosofia. Deslocando a intenção filosófica ou o desejo de pergunta que a controla, de “O que é?” - que parece supor uma essência estabilizada por trás das aparências - para as perguntas “como?”, “quando?”, “quem?”, que multiplicam as perspectivas possíveis de respostas, Deleuze configura um método de dramatização da filosofia. Uma essência ou Idéia seria melhor descrita ou perscrutada a partir do desdobramento de suas “gêneses” espacio-temporais. É toda uma relação com um pensamento imanente, com um empirismo físico-biológico. Enfim, é toda uma máquina conceitual relacionada aos “fenômenos” de individuação e singularização - *hecceité* - que operara uma descrição das relações de forças complexas que serão operadas a partir de um “método de dramatização” dessas forças. Há o exemplo do ovo como *acontecimento* que conjuga em seu desenvolvimento toda uma série de relações virtuais e atuais, compondo uma espécie de drama na confluência complexa das forças que se organizam e se desorganizam a partir de uma variação de potenciais, de toda uma diagramática de linhas de forças que pertencem, geram ou degeneram virtualidades ou atualizações possíveis de um determinado acontecimento, por exemplo, o ovo em sua rede de possibilidades de forças, de atualizações entre forças internas virtualizadas e forças externas atualizáveis nessa multiplicidade de confluências.

³³⁹ Deleuze e Guattari tratam da questão dos personagens conceituais em: DELEUZE, Gilles, GUATTARI, Felix. *O que é a filosofia*. Rio de Janeiro, Ed. 34, 1996, p. 81.

descrever reavaliações plásticas e gestuais sucessivas entre os corpos atuantes dos personagens; como observando um deslocamento de forças invisíveis que se reelaboram constantemente entre esses mesmos corpos e seus movimentos descritos por uma voz narrativa que jamais será redutível; voz narrativa que para nós funciona como verdadeiro palco virtual onde se dão as cenas e onde se reavaliam os processos imaginários ou simbólicos, diríamos, por hábito e repetição, reais, mas para tanto, como que transvalorados, esses processos se espacializam num plano de composição e de escritura literária. Ou, diríamos, se espacializam na dinâmica de uma teatralidade maquínica da literatura.

Mas os nomes próprios foram mascarados nesse palco de dramatizações teóricas. Caberia perceber pela gestualidade de cada ator, sua verdadeira identidade? Ou antes, nos atermos à função de seu papel ou de sua tarefa no quadro geral da performance? Mas talvez antes devamos pensar na performance como o havíamos dito ainda agora, como essa vacância entre os corpos, vacância dinâmica e tornada real apenas pelos efeitos de seus deslocamentos, pelo efeito de suas variações entre os corpos. O sorriso advém de uma cambalhota, um olhar baixo descende de uma triste notícia, um suspiro remete a uma esperança incerta e suspende no sopro ambíguo de seu fôlego o vazio sentido do desejo que ainda não se cumpriu como prazer, fazendo-o circular em seu próprio movimento neutro; olhar sem direção que não seja em retorno a si mesmo, porém sem encontrar-se jamais nesse movimento.

Pois a escritura, nesse ponto, ou nessa dinâmica de teatralidade que tentamos expor, se remeteria ao limite de sua necessidade reflexiva ou fabular, à sua própria origem, ou seja, ao impossível de seu gesto inicial, marcado apenas como uma intenção descritiva de um evento entre outros, mas transtornado em seu devir por uma decisão dúplice, a saber, de retirá-lo de sua série caótica, entre outras tantas imagens atravessadas à experiência fática do sujeito e de remetê-la ao mesmo tempo a uma outra série, esta representada no fluxo narrativo e descritivo literário que se abre por sua vez, e mais uma vez como inflexão à série participante, à possibilidade de repetição diferencial desse processo. É a própria vida que se re-serializa numa virtualização atualizante sobre sua própria multiplicidade imanente.

Cada série, nesse sentido, é um evento que pode se fractualizar³⁴⁰ indefinidamente no fluxo de suas replicações. Isto não significa que uma série imaginária ou rememorada não se precipite numa impossibilidade de replicação, ela tanto se abre em desdobramentos sucessivos, quanto se extingue ao ser capturada no devir de outra série. A teatralidade maquínica será, nesse sentido, a possibilidade de se capturar alguns processos que se formam entre as séries representadas, ali onde co-existe uma relação formal e expressiva entre elementos alegóricos e simbólicos, como os personagens em seus movimentos e dramatizações que se remetem ao conjunto aberto do jogo fabular, à história ou simplesmente às cenas que evoluem no interior da ficção enquanto constituição ou mesmo destituição da intriga e dos personagens, postos em jogo pela voz narrativa. Esse conjunto é um Corpus dramático da literatura?

Perguntas embaralhadas por sua própria formulação, através das máscaras e das vestimentas de cada um dos personagens conceituais, instala-se um efeito ficcional que tornaria impossível o discernimento de suas

³⁴⁰ Remetemo-nos apenas como metáfora à dinâmica de uma geometria *fractal*.

identidades relativas. Antes ainda, como dizíamos, para além dos corpos, um Corpus dramático; o problema está posicionado também entre os palcos e as cenas, entre os personagens e as peças.

O problema deverá ser concebido de forma móvel, sempre deslocado em relação ao próprio deslocamento dos personagens. Na cena primordial deste regime de atrações e repulsões, esta desde sempre ficcional - ou seja, captura e re-instituição de uma série - os personagens conceituais não existem nunca separadamente, tendo uma relação cinética e dinâmica, ao mesmo tempo, longitudinal e extensiva, latitudinal e intensiva, existencial e essencial, sendo reavaliados constantemente em suas reatribuições mútuas e gestuais, conformando a pluralidade das cenas que os tornam potencialmente fantasmáticos a atuar imediatamente sobre cada um e em todos os palcos do plano de consistência aberto pela pseudo-cena originária e retomado na pluralidade das cenas e dos palcos virtuais porvir. Espasmo de uma atualização do desejo.

É de teatralidade que se trata aqui! Daquilo que como diz Clarice Lispector ou Marcel Schwob³⁴¹, ocorre “entre as linhas”, no vazio pleno e branco sombreado pelas linhas invertidas do outro lado da página, ali, nesse espaço em dobra, invaginação de uma imagem multiplicada em seus interstícios latentes; necessários à lei constante do descontínuo, na (e)terna desmesura de uma espécie de caos vertiginoso e inesgotável da literatura saindo fora-de-si mesma, ex-curso para fora e para dentro do processo literário (pensamento do que se observa a si no delírio de sua perda, ou seja, a mesma coisa, o *objeu*³⁴² de uma imaginação fabular; imaginação de sua identidade incompleta e em processo de afirmação e denegação simbólicas no espaço literário) que se apreende e se abandona em sua própria leitura, finalmente revertida sobre si mesma, (in)significante e inversamente potente na *ilusória* passividade de seu regime exteriormente extático (o código só se dinamiza na leitura) e internamente dramático e teatral.

É nesse intervalo que situaremos o Corpo e sua possível transvaloração em Corpus, porém num gesto crítico sem síntese, sem finalidade fática que não se reterritorialize em desejo. Este desejo deveria aí deslizar como linha criativa, indecível nesse caso, sem sua própria configuração ou dramaticidade de destinação.

³⁴¹ « Le vrai lecteur construit presque autant que l’auteur: seulement il bâtit entre les lignes. Celui qui ne sais pas lire dans le blanc des pages ne sera jamais bon gourmet de livres. La vue des mots comme le sont des notes dans une symphonie amène une procession d’images qui vous conduit avec elles. » Cf. *El libro della mia memória*, in: SCHWOB, Marcel. *Oeuvres*. Edition établi et présenté par Sylvain Goudemare. Paris, Phébus, 2002, p. 964.

³⁴² Cf. o capítulo “L’« objeu » in: FEDIDA, Pierre. *L’absence*. Paris, Gallimard, 1978, pp. 137-282. Em certas situações psicanalíticas, o “*objeu*” se representa como objeto paradoxal de uma estrutura denegativa recorrente; ele entra numa relação de suspensão entre uma afirmação e uma denegação, impedindo que a imagem do recalque se desprenda ou se “decalque” de sua estrutura “originária”, interferindo no processo transferencial e se estabelecendo como uma estrutura transtornadora, esquizo, acoplada como um *pseudo-self* do analisado no sentido que dá Winnicott. (Cf. especificamente nesta parte: *Verwerfung et Verneinung*, pp. 235-243) Remetemo-nos aqui ao conceito de *objeu* apenas como forma de estabelecer o nexo complexo de formação de uma estrutura intrínseca entre o objeto de escritura e sua teatralidade ou jogo de cenas e o sujeito agente dessa mesma teatralidade que desemboca tanto numa relação interior às séries imaginadas ou rememoradas na escritura, quanto em seus desdobramentos possíveis dados na recaptura e reinstituição das séries dadas na leitura pensadas aqui como reinscrição teatralizada de um corpus ficcional num corpo de fruição ou de sensação.

Por outra via, talvez devêssemos remarcar que há na narrativa essa voz dúplice – que chamamos anteriormente voz narrativa e voz narradora - e que participa tanto da pseudo-série de origem quanto das séries virtuais que se atualizariam em sua destinação aberta de obra.

E nos perguntaríamos se não haveria nesse lapso pulsional entre o Corpo e o Corpus, também uma abertura ou um abismo de atrações reduplicado entre aquelas potências as quais Nietzsche descreveu em termos metafísico-pulsionais em seu *O Nascimento da Tragédia ou Helenismo e pessimismo*³⁴³? Bem, é necessário dizer que esse movimento só tem sentido se tomarmos essa economia pulsional nietzscheana do trágico numa acepção pluralizada, já suplementarizada de toda uma energética deleuzeana.

Pois se podemos supor que haja uma força pulsional originária, virtual e extensiva ao coletivo (força dionisíaca de leitura - permanência do coro trágico como potência própria da leitura³⁴⁴) na qual um desejo de escritura a organiza numa expressividade poética (força apolínea do desejo poético de escritura e de teatralidade literária) não restaria desse trânsito, perguntaríamos, uma espécie de espasmo incrustado no próprio espaçamento entre a atração de forças estéticas primordiais, ou seja, uma espécie de espaço neutro e em suspensão, espaço próprio do literário como campo de forças arqui-originário? Essa economia ao mesmo tempo em que se instaura passa a ser paradoxalmente insituável, devido à multiplicidade das próprias séries anteriores, mas potencializa esse escorregamento dos corpos virtuais da narrativa que se estendem na própria criptografia de sua teatralidade, estando está, sempre aberta à sua cartografia gestual como *épreuve* crítica.

³⁴³ Cf. NIETZSCHE, F. *O nascimento da Tragédia ou Helenismo e Pessimismo*. Trad. J. Guinsburg. São Paulo, Cia. das Letras, 1992.

³⁴⁴ Parece-nos fundamental essa noção nietzscheana do coro trágico do teatro pré-euripídiano. E de algum modo (tomando a precaução de perceber a estratégia nietzscheana como processo e economia de forças estéticas e não simplesmente como uma dialética de um fundamento estético primordial polarizado) ser-nos-ia inclusive necessário adentrar nessa intuição, pois pressentimos quão rica seria para nossa pesquisa poder realmente fazer uso dessa imagem de uma força dionisíaco-apolínea já energeticamente cartografada no gesto filosófico e teatral sobre o *éthos* trágico de Nietzsche. Pois poderíamos a partir dessa figura pensar numa espécie de herança de uma economia das forças estéticas no literário, gesto que de algum modo já pressupomos como hipótese. Haveria a necessidade de se estabelecer uma configuração e uma outra economia agora entre as duas vozes que atribuímos como voz *narrativa* de caráter mais essencial e voz *narradora* como reverberação atomizada e teatralizada nas vozes dos personagens. A voz narrativa teria um caráter, nesse sentido, mais originário e próximo do coro, exercendo o narrador a força de coesão que aglutina a própria configuração do ficcional num controle mais organizacional, enquanto as vozes narradoras, advindo de e reverberando a própria voz narrativa, re-serializariam a série ampla e constitutiva da voz narradora na especificidade e singularidades dos seus personagens, habilitando a complexificação apolínea que já operava esse híbrido originário dionisíaco-apolíneo atuante na voz narrativa que nessa acepção herdaria a força expressiva transvalorada daquele coro trágico que Nietzsche identificou como uma potência de atração e de unificação.

É essa imaterialidade do jogo, nessa economia de forças de Nietzsche, que nos interessa particularmente, pois é essa mesma imaterialidade que percebemos ser forjada na imanência que procuramos capturar na passagem de uma energética teatral primitiva a uma transvaloração complexa que assume a literatura como economia geral de uma teatralidade sinalética do ficcional enquanto experiência do próprio imaterial enquanto tal. Nesse sentido é que afirmamos que uma teatralidade maquina da literatura operada em nossa hipótese é uma variância do que entendem os teóricos e críticos contemporâneos pós-estruturalistas expressado no termo *Poéticas da Voz*, acompanhando uma experiência crítica blanchotiana, como fazem particularmente Dominique Rabaté e Christophe Bident cada um a seu modo. Cf. NIETZSCHE, F. *O nascimento da Tragédia ou Helenismo e Pessimismo*. Trad. J. Guinsburg. São Paulo, Cia. das Letras, 1992, pp. 51-56.

Será necessário elencar dois canais de força discursiva para tornar viável a teatralização desta *épreuve*? Não necessariamente, mas é assim que tentamos movimentar esse ato ficcional-teatral dissimuladamente fantasmático na transversalidade de seus Corpos e em uma “fração” (o *récit* como obra e parte da obra ao mesmo tempo) de seus Corpus ficcionais: Maurice Blanchot e *Thomas l’Obscur* e Clarice Lispector e *A paixão segundo G.H.* Não há possibilidade de nos remetermos de forma autêntica à desordem constitutiva que operaria nesse palco virtual e *sob* a qual, ou *sobre* a qual, nos esforçamos para imprimir uma certa ordenação, que no limite ou no limiar de suas fronteiras, retornaria sob outras máscaras outros papéis, outras cenas ramificadas em mil outras linhas de desejo, correndo e escorrendo para fora de si mesmas, transtornando seu porvir ao se destituírem de sua própria continuidade, através do acaso de suas inflexões, do rompimento prazeroso ou fatigante (mortal) de seus fluxos de significação e teatralidade.

Mas os personagens deveriam aí serem percebidos atuando como forças que se chocam e se complementam, forças que se repelem e se destituem de seus ritmos ao ganharem outras vibrações, quando justamente perdem ou transformam suas antigas qualidades em novos ritmos possíveis. Pois os personagens agem menos a partir de suas características dissimuladas por trás de suas máscaras do que a partir das relações de força entre si, quando uma determinada imagem valerá mais pela *alusão* que a leva a potencializar uma tonalidade de cor ou o sentido de uma ação futura, do que a descrição minuciosa de toda uma cena verbalizada ou concebida como ambientação ou contexto prolixo de certa linearidade mesmo que problemática ou densa da história.

Essas imagens de possibilidades descritivas têm relação com o que há entre os corpos (comunidade virtual e plástica das forças afetivas), com o que há entre o movimento gestualizado dos personagens, a saber, esse imperceptível deslocamento de “ar” ou de tonalidades afetivas, esperanças ou revelações secretas que imprimem uma certa atmosfera a outra cena, e que permitirá *entre-ver* na ausência, na distância, ou no espaçamento (*é-loignement*), o preenchimento ou a desfiguração *alusivos* de uma cena futura, de uma transformação no quadro geral de uma situação crítica ou na destituição progressiva de uma possibilidade de desfecho, mesmo que aí nessa retrogradação, se constitua como reversão programada ainda outro desfecho, reinstalando quase imperceptivelmente uma outra progressão. Devir-imperceptível entre os corpos, entre as cenas e entre os enredos fragmentários que podem se estilhaçar no curso ou ex-curso do próprio relato. Daí pensarmos numa teatralidade maquiúica da voz narrativa.

Eis a estratégia que adotamos para perceber a imagem de como ocorreria essa relação de tonalidades afetivas entre cenas de uma ficção e outra, seus possíveis e inusitados relacionamentos, bem como suas impossibilidades lançadas para fora do quadro ou do contexto de uma comparação. Não há aqui nenhuma comparação, há apenas dissimulação no nível dos simulacros possíveis entre as imagens entre um quadro de arranjos ficcionais e outro, na migração forçada dos planos de força que instituímos e atravessamos como linha de força ou de fuga transversal, aos planos de composição dos romances criticamente dramatizados. Pois é de corpos que tratamos e eles são corpos abertos e atravessados pelo tempo na fissura carnificada pelo acaso de suas mutuas composições. São Corp(u)s literários afinal! Migram numa espécie de teatralidade onto-semiológica, que desdobra interno em externo e compõe no desejo da leitura outros espasmos corpóreos. Não se trata

de metapsicologia ou de telepatia, senão de uma ethologia de corpos e corpus literários. Tele-patho(s)-logia de uma crítica de literatura comparada.

São corpos ou imagens de corpos que atravessam o tempo na espacialização própria do livro ou do filme, da peça encenada ou do quadro preenchido por mil planos transversais, bifurcados e retorcidos em técnicas mistas, remetidos ao infinito das trocas, ali mesmo onde uma imagem as resume em um *flash* antecipado de rememoração de Thomas; no horror ou no prazer da espera infindável do que sempre esteve ali, na espera deste ou daquele personagem, na descrição suspensiva de uma ação ainda não atualizada pelo desfecho frustrado que irrompe uma fala de Anne ou de Irene, personagens ou enunciações personificadas de Blanchot; na idéia fixa de G.H de descrever sua experiência de horror e prazer diante de sua implosão de linhas desejantes, de amor ou de angústia. Essa é a imagem semelhante que circula e se desenrola no relato da experiência literária limite de G.H. Ela descreve como testemunho um processo de despersonalização e de desfiguração de uma consciência estabilizada daquilo que poderíamos chamar de “Eu” como Ego ou “Self”. Mas essa descrição é apenas uma entrada possível na teatralidade que irrompe e pretende trespassar essa mesma cena.

Observamos como estratégia formal e expressiva que em *A Paixão segundo G.H* há, em suas contínuas repetições de frases fechando e abrindo cada capítulo ou segmento do relato, como uma estranha presença antiqüíssima e rarefeita, camuflada, não por nenhum jogo de linguagem ou estratégia enigmática no interior do relato, mas por algo que advém de uma constância indelével e quase infinita, não fosse o próprio do segredo indizível que se traduz na espera agônica daquilo que não poderia ser dito de outro modo, não fosse pela via de uma compulsão parabólica da palavra, há uma experiência limite que pode ser atraída a uma retórica ou a uma dramática obsessiva da repetição que institui sua diferença, ou seja, a continuidade da própria experiência narrativa como jogo e encenação agônica de si, como outro, G.H. Quase-anonimato tão agudamente expressivo e recentrado em sua própria desfiguração progressiva.

Em Thomas há, por outro lado, uma parabolização simbólica do excesso e da falta. Aventura de circularidade ou, melhor, de espiralização suspensiva de um sentido heróico da busca. Do simbólico, inúmeros desdobramentos do sentido filosófico numa “fantástica” ou uma quase “anti-mística” do sentido do ser e da existência. Uma teatralidade retórica que diríamos em primeiro lugar paradoxológica, mas também metaléptica vale dizer, metafórica e metonímica; interpreta e “objoga”³⁴⁵ o espaço em estases do tempo, ao mesmo tempo em que espacializa o tempo ao promover uma série de construções de cenas que abrem o tempo sobre a matéria descritiva das situações afetivas que passam a ter sentido na medida em que se conjugam nos planos sucessivos desse espaço ficcional. Cena do Cinema, por exemplo, onde o filme é um plano de composição abstrato; cena original da leitura onde o mar é plano imanente e caótico sob o plano psicológico do próprio Thomas, invaginado na ampla potência que inaugura a voz narrativa que aí o lança em sua aventura desmesurada e excessiva na busca de um sentido para o próprio sentido. E, finalmente, diríamos, busca necessariamente delirante e fantástica para realizar a própria promessa de um desejo impossível, que se exerce

³⁴⁵ Cf. nota anterior sobre *l’objeu*.

na extensão e no jogo narrativo instaurado pelo próprio *Récit* moderno, como extrapolação da voz narrativa em direção a uma investigação de sua própria origem fantasmática.

Dominique Rabaté, em seu livro *Vers une Littérature de L'épuisement*, define esse espaço de jogo do *récit* moderno assim:

Le paradoxe (ou la contradiction aiguë de l'écriture moderne) gît dans cet impératif double, auquel je donne le nom d'épuisement : interminable recommencement d'un mouvement de mise au dehors, la tentation pour une forme que dirait tout de l'obscur désir, qui en tarirait la source. Les stratégies varient et les différences d'auteurs à auteur sont fondamentales. Leur appartenance pourtant à la même époque se mesure à la gravité de l'interrogation sur le désir d'écrire : désir que ne peut se connaître, ni s'appréhender en raison, mais qui agit aveuglement l'écrivain. Tension qui essaie de se libérer. Son modèle se relève d'une énergétique, à la façon de celle qui a proposé Freud [...]. Opacité pour le producteur de ses productions, bonheur parfois d'une rencontre avec un objet (ou un sujet) qui semble en vider le potentiel.³⁴⁶

Desejo de ficção, desejo de literatura. Desejo de escritura para além do prazer filosófico, desejo de escritura para além do prazer ficcional romanesco. Retorno reincidente ao próprio desejo de uma experiência limite sobre o desejo. Desejo de desejo finalmente, o que levaria o escritor que relata o percurso de sua própria busca do caminho que se faz no próprio passo a passo de uma marcha progressiva porém paradoxalmente em retorno ao objeto, inserido no jogo de sua própria origem desde sempre desencadeada e em impossível retrocesso objetivo a essa origem. Obscuro desejo estético, diríamos portanto, pois se direciona à finalidade obscura dos fins de uma pulsão do vivente, como o pensavam os filósofos românticos alemães e sobre o qual Nietzsche pôde deduzir toda sua energética do trágico na arte teatral grega³⁴⁷.

Há, segundo essa perspectiva, vale dizer, de um ficcional produtor de serialidades virtuais atualizáveis na obra e na destinação inconclusa de sua incorporação imaterial, ou em outros termos, de uma teatralidade obscura de Thomas e de G.H que conjugaria, numa experiência limite do/com o mundo, o trânsito vertiginoso entre o Dentro (dimensão ôntica da experiência existenciária da linguagem) e o Fora (dimensão ontológica da experiência da linguagem)³⁴⁸.

Esses personagens, ou essas vozes, leio-os numa luminescência, transvalorados em seus corpos ao performarem um desejo dúplice exposto na escritura. Desejo simbólico-ontológico de uma ausência constitutiva, talvez representada na morte, pois a escritura traça a própria incandescência denegativa de seu referente fantasmático.

Desejo de afirmação “positiva” (desde sempre atravessada da negatividade própria que trabalha no signo a referência) enquanto sobrevivência e suspensão de uma finalidade ou fatalidade última vinculadas ao próprio percurso reflexivo (gostaríamos antes do termo teatralógico) da escritura. Suspensão estética de uma

³⁴⁶ Cf. RABATÉ, Dominique. *Vers une Littérature de L'épuisement*. Paris, José Corti, 2004, p. 156.

³⁴⁷ Cf. o trabalho de Anna Hartmann Cavalcanti em seu *Símbolo e Alegoria: a gênese da concepção de linguagem em Nietzsche*. Rio de Janeiro, Annablume, Fapesp, 2005.

³⁴⁸ Cf. o ensaio de Juliano Garcia Pessanha: “A Arte como Território do Não-Poder”, in: *Ignorância do Sempre*. São Paulo, Cotia Ateliê Editorial, 2006, p. 71. Juliano Pessanha é um dos raros Poetas/Críticos que, quando ensaísta, consegue conciliar a potência selvagem da criação literária (Kafka, Gombrowics, F. Pessoa,

vertigem da morte talvez, posta em jogo através da proliferação reiterável do próprio desejo do desejo de escritura.

Este desejo, pode sempre também se transformar em perda ou obscuridade desejante (ausência, vazio ou temor presente em seu *désœuvrement* constitutivo) e que pode manipular uma outra forma de experiência artística - como escreve Blanchot, em “L’absence de livre” ao comentar certo traço do gesto surrealista. Essa experiência, que chamamos aqui *épreuve*, se trata de uma experiência dada pela escritura como o encontro anunciado e postergado desse silêncio sempre exposto ao fora (gesto de exteriorização que retorna uma reentrada a uma subjetividade (in)operante e ao próprio trabalho desobrado desta experiência), silêncio que paradoxalmente é apresentado no desvio que o faz permanecer aquém da experiência no movimento dessa *épreuve*, e contudo aí alcançar a “permanência” do *désarrangement* (*dérangement*) entre a ordem do estável (como norma ou lei sempre a ser revogada) e a promessa do encontro que articularia na escritura seu desvio ao limite mesmo do representável, ou melhor, encontro do que se apresenta na escritura como a gestualidade ou a performance de um pensamento que se afirmaria pela teatralidade (in)operante e fabular de sua prova-ção.

Blanchot parece delimitar um espaço de ocorrência desse encontro ou dessa experiência:

Expérience qui n’est donc pas seulement experimentation (action de l’écriture sur la vie), mais expérience de ce qui n’obéit pas à l’ordre régnant de l’expérience et, sans prendre la forme d’un nouvel ordre, se tient *entre* les deux – deux ordres, deux temps, deux systèmes de signification et de langage ; épreuve donc, de ce qui n’est donné ni dans l’arrangement du monde ni dans la forme de l’œuvre et ainsi s’annonce a partir du réel comme *désarrangement* et à partir de l’œuvre comme *désœuvrement* pratique de vie et d’écriture où nous avons cru reconnaître l’un des traits marquants du projet surréaliste.³⁴⁹

Blanchot continua a cartografar uma figuração da experiência como *épreuve* explicando o sentido paradoxal do que chamamos de (in)operância dessa experiência:

Le désarrangement (ou le devenir comme énergie de l’intermittence) est à l’œuvre mais ne fait pas oeuvre. Il n’est pas hors du constatable, mais son constat est toujours constat de carence, en sorte que le constater ne consiste pas à observer comme s’il était inscrit dans un état perceptible du monde, réalité comme telle offerte au regard dans l’objet ou à l’introspection dans le sujet. Le désarrangement est invisible ; cela veut dire qu’il met en échec la relation direct que la lumière semble autoriser et qui organise indûment la connaissance comme elle réduit toute parole d’après le monde de la vue et de la chose à voir ; (...)
Le désœuvrement est à l’œuvre mais ne fait pas oeuvre. De là que si nous analysons l’œuvre, si nous la commentons, nous ayons la tendance ou à déterminer ce mouvement comme l’originalité d’un nouvel ordre [...] ou encore à le saisir comme le principe autonome de son engendrement, son unité au travail : alors que le désœuvrement est toujours hors d’œuvre, ce que ne s’est pas laissé mettre en oeuvre, l’irrégularité toujours désunie (la non-structure) qui fait que l’œuvre se rapporte à autre chose qu’elle, non parce qu’elle dit et énonce (récite, reproduit) cette autre chose – le « réel » -, mais parce qu’elle ne se dit elle-même, disant cette autre chose, que par cette distance, cette différence, ce jeu entre les mots et les choses, comme entre les choses et les choses, comme entre un langage et un autre langage. Ce dehors de la différence fait que le réel ne semble jamais être dans le réel, mais dans le savoir qui l’élabore et le transforme, et ainsi paraît toujours plus dans le discours de l’œuvre que dans la vie ; mais dès que nous avons l’œuvre, aussitôt c’est la vie, par l’extériorité qu’elle représente et qu’elle oppose à l’ouvrage comme son prétendu modèle, qui

etc) à cadência e ao fino trato de uma linguagem técnica e filosófica (Heidegger, Blanchot, etc.) sofisticada e absolutamente perspicaz.

³⁴⁹ Cf. BLANCHOT, Maurice. *L’entretien infini*. Paris, Gallimard, 1969, p. 613.

semble détenir le moment du désœuvrement et indépendamment de ce qu'il en est advenu dans le rapport de l'œuvre.³⁵⁰

Finalmente, diríamos que essa experiência é a possibilidade de concreção (i)material da própria experiência estética sobre o pensável e em direção ao impensável do próprio pensamento. Essa concreção é vinculada enquanto *épreuve* a uma espécie de atividade paradoxal da (in)operância própria de um desdobramento do pensável (real) dado no espaçamento (a própria concreção do imaterial como materialidade extensível numa duração), na extremidade ou nas bordas dessa mesma experiência enquanto fronteira ou atravessamento do ficcional ao real e deste a uma possibilidade de desobjetivação e resubjetivação progressiva do sujeito, marcada por uma inscrição do desejo como teatralidade do próprio corpo enquanto *corpus* de escritura.

³⁵⁰ Cf. BLANCHOT, Maurice. *L'entretien infini*. Paris, Gallimard, 1969, pp. 613-614.

A teatralidade literária pode desdobrar uma imagem do “Eu-eu” como ser-para-fora-de-si?

Talvez uma linha de fuga possível em relação ao que procuramos pensar sobre *Thomas l’obscur* e *A paixão segundo G.H.*, naquilo que nomeamos teatralidade maquina e que subjaz a esses textos, esteja em associarmos a imagem de uma transferência e de um movimento poético que operam nesses textos, à leitura do livro de Claude Morali, *Qui est moi aujourd’hui?*, especificamente em relação ao capítulo em que é pensada a questão da escritura e do pensamento de Georges Bataille no que respeita à tese do autor, a saber, segundo as palavras de seu prefaciador Emmanuel Levinas, o caráter ou a enunciação de uma ontologia do ser-eu (*l’être-je*)³⁵¹.

Além da minuciosa e densa exposição nos vários capítulos anteriores ao Capítulo VI – “Mon sorte et mon affiliation”, fundamentais para o alcance da temática do autor, nos ateremos à perspectiva de uma escritura que performaria o pensamento de Bataille no que diz respeito à problemática da “contingência do Eu finito”³⁵² e a qual é analisada por Morali a partir de dois textos, um de 1933, que será integrado no livro *L’expérience intérieure*³⁵³ no capítulo “Antecedents du suplice” com o título “La mort est en un sens une imposture” e o outro que surge em 1935 separadamente, intitulado “Sacrifices”.

Tanto um quanto o outro será citados em “espelho” por Morali, afim que possamos ter uma noção mais clara das sutis diferenças entre um e outro. No primeiro texto se o tema da existência é operado a partir da percepção agônica de uma enorme e falha improbabilidade de se ter sido, ou seja, da facticidade e de uma solidão solipsista da existência do indivíduo singularíssimo estar como que suspensa sobre uma imensidão de não-existência possível, mas efetuada em torno deste acontecimento infimamente possível ou infinitamente improvável em relação à infinitude de todas as outras possibilidades excludentes desta possibilidade única. No segundo texto como numa quase repetição se dá a mesma elaboração com apenas algumas diferenças mínimas como o uso de algumas outras

³⁵¹ Cf. MORALI, Claude. *Qui est moi aujourd’hui ?* Paris, Fayard, 1984, p. 8.

³⁵² Op. Cit., p. 153.

³⁵³ Sabe-se o quanto Georges Bataille se impressionou com *Thomas l’Obscur* a ponto de citá-lo em sua primeira versão, refluindo à experiência ficcional de Blanchot em sua própria experiência-limite a qual dá o título a seu livro. O mesmo ocorre com Blanchot que compartilhava uma singular amizade de reflexão e pensamento com Bataille. Sobre a biografia de Maurice Blanchot a referência bibliográfica é a do ensaio biográfico de Christophe Bident, *Maurice Blanchot : Le Partenaire Invisible*, Champ Vallon, Seyssel, 1998.

palavras ou um desdobramento um pouco e sutilmente diferente. Basicamente, um dos temas, talvez o mais importante, será o do questionamento sobre uma determinada noção do conhecimento como insuficiente diante de tal magnitude da relação de uma existência finita *infinitamente improvável* (o fato de ser de ter nascido e de se existir em meio à extensão do próprio infinito e que na infinidade de uma duração exterior anularia essa eclosão no silêncio de sua eternidade) em relação ao vazio que parece excluir esse evento e que, por seu lado, coexistiria restando como estranha totalidade “negativa” diante deste “eu” soberanamente angustioso em sua solidão nesse caso, absolutamente efêmera.

O “império desta existência” de ser em detrimento da qual coexiste a possibilidade infinita de sua negatividade - ou seja, todo o não-ser de sua ínfima probabilidade, ou o vazio que lhe entorna em toda a extensão e duração do intervalo, sua existência singularíssima em relação à vasta impossibilidade a origina negativamente - é de tal ordem, que gera uma espécie de situação na qual “a improbabilidade total de minha vinda ao mundo se coloca sobre um vazio imperativo, uma heterogeneidade total”³⁵⁴.

Ou seja, o átimo de probabilidade de se chegar ou vir a ser, gera sobre um infinito vazio uma necessidade insustentável calcada numa diferença entre o infinitamente improvável e o finito dessa mesma infinitude; o que leva Bataille a elaborar a descrição de uma experiência que possa “dar conta” desse acontecimento improvável e ao mesmo tempo absolutamente fático (querer conhecer a própria amplitude desse acontecimento deve supor uma experiência para além da relação entre um contínuo e um descontínuo, ou seja, a experiência na finitude de um infinito sempre apenas pressuposto), o que parece só pode ser elaborado na forma de um questionamento sobre a própria natureza da negatividade. Vale dizer, a partir de um questionamento singular sobre a experiência positiva do conhecimento filosófico, que se daria na forma de uma elaboração limite ou limiar da própria reflexão deste saber, sempre um trabalho do negativo (dialético) sobre a experiência da própria existência (pressuposição de uma unidade dessa reflexão, de uma unidade do eu ou de uma fixidez). Daí que um não-saber deve ser perscrutado no fluir do próprio processo de reflexão filosófica, pois este deve poder aceder a posição de tensão infinita entre o infinito da improbabilidade de ser e a finitude dessa existência que daí se descola como potência do acaso.

³⁵⁴ Op. Cit., p. 152.

Essa espécie de dispersão de toda fixidez que se desborda do lapso de uma continuidade que ainda não existiria para uma infinita improbabilidade de ser que, no entanto, emerge criando o lapso de sua descontinuidade parece gerar uma espécie de lógica paradoxal sobre uma espécie de infixidez ou fluidez absoluta de qualquer perspectiva ontológica baseada numa acepção fática existencial. Os afectos liberados pela experiência interior (que é uma experiência de uma interioridade obtusa, exterior) bataillana parecem levar essa experiência ao estertor de sua própria impossibilidade, porém levada adiante a partir de uma linguagem que experienciaria de forma híbrida, tanto poética quanto filosófica, sua própria experiência de uma reflexão sobre o infinito em torno ao qual singra um corpo na finitude de sua individuação por tempo indeterminado e, portanto, de algum modo infinito, de sua existência.

Essa experiência sobre o paradoxo da finitude sobre o infinito de sua negatividade dada na forma da existência (eclosão do intervalo), leva finalmente Bataille a pensar sobre o indeterminado da própria *ipseidade* ou a pensar uma espécie de devir-eu limite, e finalmente sobre a existência como espaço - para além de qualquer acréscimo ou lastro de conhecimento positivo - do não poder e temporalidade de um não-saber (riso agônico), a qual aglutinaria todo movimento positivo e mesmo negativo, no sentido de uma tendência de algum modo entrópica, de toda descontinuidade se tornar novamente uma outra forma de continuidade, diríamos, intermitente e assim sucessivamente - como entendemos com Deleuze a noção do eterno retorno em Nietzsche.

Um outro aspecto, que se pode perceber no parágrafo que citaremos adiante, é o caráter de atração irredutível da realidade volúvel do eu. Essa atração inescapável é exposta pelo sentido da avidez do império do Eu, como o expressa Bataille. O império de Eu (exposto no acontecimento da vinda ao mundo, e a existência de uma potência reflexionante sobre a própria relação de volubilidade no devir) é atraído ao seu próprio estar-aí como uma necessidade que o força a se pensar a si próprio como necessidade infinita, a pesar de seu caráter finito e de algum modo irrisório diante da infinitude das possibilidades que se descolaram desse evento. Mas na verdade o irrisório é apenas uma das infinitas possibilidades que se abrem no próprio rasgo da eclosão da existência, pois ao mesmo tempo em que essa eclosão é infinitamente única em relação ao infinito de sua negatividade, ela adquire por essa relação singularíssima a potência infinita desse lapso que une, numa

quase infinitude, o finito e o infinito sob o emblema da mortalidade e de todos os traços que daí podem decorrer também como marcas finitas na infinidade das marcas que não vieram a ser. É como se ao se perceber finito, o ser enquanto indivíduo pudesse adquirir a real ponderação sobre sua temporalidade e seu modo de atração irresistível ao mundo as significações, pois de outro modo não se teria a medida da distância paradoxal que se abre desde a eclosão do ser, tanto o lapso numa infinitude quanto a curva que emerge do evento do nascimento na forma da negatividade infinita e copresente à eclosão da improbabilidade infinita do ser singularíssimo.

Parece que, se um átimo de finitude se dá no infinito de uma continuidade, de algum modo ocorre ou transita necessariamente uma forma de paradoxo ou de atopia própria à existência da abstração, pois, no decorrer do próximo átimo, se ele existir, tanto o evento já se transforma em outro evento (ou no mínimo em outra modalização desse evento) tornando paralelo ou infinitamente distante aquele átimo anterior, quanto, no mesmo instante ou espaço da temporalidade infinita, o que era descontinuidade se dispersa na infinitude de uma seqüência infinita, onde toda marca, nesse processo, se dispersa com a potência e a cadência infinita de um movimento relacional curvo e esférico onde toda saliência se arredonda pelo atrito da eternidade sobre o vazio ou o caos de todas as formas possíveis que nesse campo se probabilizam.

Citaremos apenas o último parágrafo³⁵⁵ de cada um dos fragmentos dos textos para, em seguida, comentar a respeito do comentário de Morali sobre os textos de Bataille,

³⁵⁵ Ibid, op cit., pp. 152-3 *Texto à esquerda*: “Com mais razão ainda, a origem histórica do eu (*moi*) (observado este eu, ele mesmo como uma parte de tudo o que é objeto de conhecimento) ou ainda o estudo explicativo de sua maneiras de ser são também apenas ilusões insignificantes. Miséria de toda explicação diante de uma exigência inesgotável. Mesmo numa cela de condenado, este eu que minha angústia opõe a todo o resto perceberia o que o precede e o que o envolve como um vazio submisso a seu poder. (Um tal modo de ver torna asfíxiante o desespero de um condenado: ele disse desdenha e entretanto deve sofrer porque ele não pode o abandonar). Nessas condições, porque eu me preocuparia com outros pontos de vista, tão razoáveis quanto sejam? “A experiência do eu de sua improbabilidade, de sua louca exigência, não existe tampouco”. *Texto à direita*: *A fortiori*, uma representação histórica do eu (*moi*) (considerado como parte e tudo o que é objeto de conhecimento) e de seus modos imperativos ou impessoais, dissipa-se e só deixa subsistir a violência e a avidez do império do eu sobre o vazio onde ele está suspenso. À vontade, até numa prisão, o eu que eu sou realiza tudo o que o precedeu ou o que o envolve, seja que isso exista como vida ou como simples ser, na qualidade de vazio submetido a seu império ansioso. O fato de supor a existência de um ponto de vista possível e mesmo necessário exige a inexatidão de tal revelação (esta suposição é implicada pelo recurso à expressão), não contradiz em nada a realidade imediata da experiência vivida pela presença ao mundo imperativo do eu: esta experiência vivida constitui igualmente um ponto de vista igualmente inevitável, uma direção do ser exigida pela avidez de se próprio movimento”. (Tradução nossa)

procurando a partir daí, elaborar a relação com o tema da teatralidade maquínica da literatura e de sua possibilidade de ser discernida:

<p>À plus forte raison, l'origine historique du moi (regardé par ce moi lui-même comme une partie de tout ce qui est objet de connaissance) ou encore l'étude explicative de ses manières d'être ne sont qu'autant de leurre insignifiants. Misère de toute explication devant une exigence inépuisable. Même dans une cellule de condamné, ce moi que mon angoisse oppose à tout le reste apercevrait ce qui l'entoure comme un vide soumis à son pouvoir. (Une telle façon de voir rend la détresse d'un condamné étouffante : il s'en moque toutefois doit souffrir, car il ne peut l'abandonner.) Dans ces conditions, pourquoi me soucierais-je d'autres points de vue, si raisonnables soient-ils ? L'expérience du moi, de son improbabilité, de sa folle exigence, n'en existe pas moins.</p>	<p><i>A fortiori</i> une représentation historique de la formation du moi (considéré comme partie de tout ce qui est objet de connaissance) et de ses modes impératifs ou impersonnels, se dissipe et ne laisse subsister que la violence et l'avidité de l'empire du moi sur le vide où il est suspendu. À volonté jusque dans une prison, le moi que je suis réalise tout ce qui l'entoure, que cela existe comme vie ou comme être simple, en tant que vide soumis à son empire anxieux. Le fait de supposer l'existence d'un point de vue possible et même nécessaire exige l'inexactitude d'une telle révélation (cette supposition est impliquée par le recours à l'expression), n'infirme en rien la réalité immédiate de l'expérience vécue par la présence au monde impérative du moi : Cette expérience vécue constitue également un point de vue inévitable, une directivité de l'être exigée par l'avidité de son propre mouvement.</p>
---	---

Pois bem, Morali comenta o texto de Bataille :

Ici se trouve noté le versant de l'hétérogène de l'étrangeté radicale, celle à dire qu'instaure un mode de pensée, ou d'expression, ou d'expérience, sans conciliation ni synthèse : non pas de l'indicible ou du silence, mais de la discursion déchirante par opposition à la construction dialectique. Hétérogène de proche en proche à l'intérieur de sa propre cohérence disloquée, comme hétérogène à l'égard de toute identification totalisatrice. (...) *Il y a plus et plus vrai à dire que ce que le logos ordonné tolère* : et cette *intervalle*, plus qu'il ne se mesure, s'éprouve comme détresse et déchirement – non pas muet d'impuissance, mais détresse souveraine.³⁵⁶

Para além de uma pesquisa dialética construtora de uma cadência de reflexão ordenada pela seqüência regrada de uma postulação baseada na presença de uma individualidade positiva e instauradora de sentido, Bataille joga com as imagens de uma posição sobre a angústia da finitude em meio ao mar infinito de um desconhecido pré-ontológico, heterológico³⁵⁷. Pois o próprio fato da eclosão do intervalo (existência da

³⁵⁶ Op. Cit., p. 153. Aqui se encontra expresso o aspecto da *heterogeneidade*, da estranheza radical, vale dizer que *instaura um modo de pensamento, ou de expressão, ou de experiência, sem conciliação nem síntese*: não do indizível nem do silêncio, mas da discorrimento dramático (*déchirante*) em oposição à construção dialética. Heterogênea e cada vez mais próxima do interior de sua própria coerência deslocada, como heterogênea a respeito de toda identificação totalizadora. [...] Há mais a dizer, de fato, do que o logos ordenado tolera: e este intervalo, cada vez mais que ele não se mede, *se prova (s'éprouve)* como perigo e dilaceramento - não mudez de impotência, mas soberano sofrimento. (Os itálicos são nossos).

³⁵⁷ Cf. "Les sorties du texte – Textes 1973" in: BARTHES, Roland. *Oeuvres Complètes, IV – Livres Textes, Entretiens*. Paris, Seuil, 1994, 2002, p. 367. Este texto incrivelmente sintético de Barthes consegue ao mesmo tempo em que descreve de forma absolutamente clara a economia crítica bataillana, apontar para o que chamamos nesta pesquisa de teatralidade maquínica da literatura ou de uma *épreuve* crítica. Poderíamos pensar

consciência em sua finitude) pressupõe uma tensão de diferença e uma potência relacional atributiva de todo sentido possível. Essa imagem é de algum modo a própria relação de uma probabilidade móvel e dispersiva dos acontecimentos entre si.

Diríamos que esse átimo, ou seja, o nascimento, que se dá no nível de uma eclosão ontológica no seio do *continuum infinito*, instaura uma espécie de curvatura (diferença de ritmo, diferença de força, relação da falta e do excesso como condição pré-ontológica em constante constipação cósmica) que se abre nessa eclosão sendo todas essas imagens associadas à complexidade probabilística de uma finitude incrustada no seio do infinito que paira em torno ao evento de uma existência desde sempre imersa numa heterogeneidade radical (e não existe outra), pois só o heterogêneo pode figurar uma infinidade que conteria a própria finitude - tornando-se ela mesma nessa eclosão finita e homogênea, no tempo dessa finitude, na homogeneidade relativa desse evento.

Para Bataille, uma força ao mesmo tempo de consternação e afronta deveria guiar o sentimento tragicômico que invade a consciência desse homem do acaso radical. Mas esse

aqui em trazer a imagem do heterológico para uma espécie de dramatização ou de movimento teatral dessa potência pré-ontológica de différen(t/c)iation. Mas o mais importante é ter em mente essa observação de Barthes sobre a potência performática que se exerce a partir de uma idiomática (*idiomatique*) operativa sobre códigos de saber. Barthes pode assim se remeter à escritura crítica de Bataille (inspirada na crítica fundamental do sentido e do valor em Nietzsche) que se baseia sobre uma desestabilização progressiva de uma polarização dialética a partir de um terceiro termo que incide uma força ativa e não reguladora sobre os dois primeiros termos binários da operatória dialético fundacional. É esse terceiro termo (o baixo, *le bas*) que possibilita a abertura de toda série e de toda heterologia (vê-se aí também uma lógica metonímica da significação, sobre a qual deveríamos poder conseguir fazer a cartografia de seus jogos de força no discurso literário):

“L’hétérologie de Bataille consiste en ceci: il y a contradiction, paradigme simple, canonique, entre les deux premiers termes; *noble et ignoble* [...]; mais le troisième terme n’est pas régulier: *bas* n’est pas le terme neutre (ni noble, ni ignoble) et c’est ne pas non plus le terme mixte (noble et ignoble). C’est un terme indépendant, plein excentrique, irréductible : le terme de la séduction hors la loi (structurale).

Le *bas* est en effet valeur à deux titres : d’une part, il est ce qui est hors de la singerie d’autorité; d’autre part, il est pris dans le paradigme haut/bas, c’est-à-dire dans la simulation d’un sens, d’une forme, et de la sorte il déjoue l’en-soi de la matière : « ... le matérialisme actuel, j’entends un matérialisme n’impliquant pas que la matière est la chose en soi. » En somme, le vrai paradigme, c’est celui qui met en regard deux valeurs positives (le *noble*, le *bas*) dans le champ même du matérialisme ; et ce le terme normale-ment contradictoire (l’*ignoble*) qui devient le neutre, le médiocre (la valeur négative, dont la négation n’est pas contrariété, mais l’aplatissement). [...] C’est jeu est assuré par deux opérations : d’une part, le sujet (de l’écriture) détourne *in extremis* le paradigme : la *pudeur*, par exemple, n’est pas niée au profit de son contraire attendu, légal et structural (l’exhibitionnisme) ; un troisième terme surgit : le *Rire* qui déjoue la Pudeur, le sens de la pudeur ; et d’autre part la langue, la langue elle-même, est audacieusement distendue : *bas* est employé au titre de valeur positive, laudatrice [...]. »

Temos aí a explicação de Barthes da economia crítica de Bataille segundo a crítica fundamental do sentido e do valor de Nietzsche, exemplificada em toda sua extensão prática e aplicada em sua expressividade econômica. Lembramos que anteriormente procuramos apresentar essa mesma crítica do valor nietzscheana a partir da leitura de Deleuze sobre o jogo de forças ativas e reativas no pensamento nietzscheano com o comentário do livro *Nietzsche et la Philosophie*.

consternar-se deve ser guiado sob a égide de uma estranha impureza ou dar-se numa insólita coalizão de forças para dar seqüência à “subversão agressiva do eu”, ou seja, o consternar-se sobre sua própria eclosão enquanto ser infinitamente improvável, deve guiar uma espécie de teatralização agônica no espaço do próprio intervalo ou, ainda, deve guiar uma postura dessa consciência ao modo de uma revolta-limite, desenvolvida a partir de uma espécie de desilusão ativa ou uma neutralização de toda e qualquer evidência teleológica, reenviando a mesma consciência sobre o intervalo, sobre a eclosão do eu na direção de seu evento impensável por sua natureza absolutamente casual.

Diríamos que, nesse ponto, a teatralidade bataillana conflui-se à poética do neutro de Blanchot, no sentido que também poderíamos ver nessas referências, de certo modo trans-metafísicas, os índices para uma teatralidade da existência em sua expressividade literária-limite. Dizemos trans-metafísicas no sentido de sua necessidade (necessidade dessa expressividade teatralizada e limite) em se *desviar* do metafísico e nunca de negá-lo simplesmente, o que dialetizaria o metafísico numa negatividade simples de sua operatória, o que retornaria apenas o gesto desse pensamento a uma inversão de sinal sem consequência. Trans-metafísicas, pois já trans-tornam ou se desviam incessantemente dessa posição metafísica – e aí se aloja justamente sua potência (in)operante - pelo próprio efeito de sua expressividade radical, para nós, *teatralizada*, que nega qualquer teleologia pacificante, qualquer essencialidade transcendente, pois esse pensamento é, na verdade, efeito de uma posição de imanência pura. Ele é efeito de efeitos, desde sempre atravessado pela própria consciência de sua eclosão casual (emergência de uma ipseidade em devir, ou individuação do sujeito), esta eclosão ou imergência emergente do intervalo, é dada numa ontológica do probabilístico como infinitamente improvável e não numa ontológica do essencial e transcendente calcada numa lógica aristotélica da causa e do efeito que suporia sempre uma causa primeira, absolutamente transcendente mesmo que infinita.

A imagem poderia ser heraclitiana e mallarmeana ao mesmo tempo. Uma criança que joga dados e mesmo assim o acaso sempre permanece fluindo e refluindo entre um lance e outro. Assim também essa consciência-limite sobre o intervalo da eclosão do eu, fluindo e refluindo a partir de uma expressividade fragmentária, híbrida, pela poética tanto agressiva quanto paradoxalmente (in)operante. (In)operante sempre pensado a partir de sua paradoxal relação de fricção e consternação sobre a própria consciência aturdida dessa

eclosão do intervalo que instaura a própria possibilidade da consciência como descontinuidade ativa sobre a passividade do *continuum* infinito. O acaso é a heterogeneidade em sua pureza mais autêntica, ele é o próprio movimento dessa dupla instauração que significa a consciência do eu como dobra e fato existencial do próprio intervalo.

Morali continua seu comentário e diz coisas importantes sobre o modo e a expressividade dessa experiência de reflexão de Bataille. É aí que gostaríamos de chegar para podermos nos aproximar desse movimento próprio da experiência-limite de escritura e de pensamento de Bataille que aproximamos da imagem de teatralidade e de uma *épreuve* de escritura limite.

Por exemplo - e citaremos também as passagens de Bataille citadas por Morali para justamente podermos aceder a essas imagens que de algum modo teatralizam ou simplesmente performam uma espécie de acesso a esse “sem fundo” da experiência bataillana sobre o intervalo ou a eclosão (sempre também uma declosão) da existência:

Ni concepts, ni symboles, ni allusion descriptive à l'affectivité vécue, les mots vont opérer ici pour maintenir, par une alerte renouvelée, le qui-vive du sujet parlant ou interpellé, à mi chemin de l'émotion esthétique et de l'enphase risible (...). De ces indices, ou de ces indicatifs, on peut en retenir quatre cardinaux [...] ivresse ; la catastrophe ; la fièvre ; la passion. [...] en fait ces quatre figures, nomment diversement la même dérouté, la désignent à sa démesure avec le style qui seul peut servir à l'évoquer sans la manquer par le sérieux d'une description dérisoire.³⁵⁸

A catástrofe:

Dans cette position de l'objet comme catastrophe, la pensée vit l'anéantissement qui la constitue comme une chute vertigineuse et infinie. Aussi n'est-elle pas seulement la catastrophe en tant qu'objet ; sa structure même est la catastrophe ; elle est elle-même absorption dans le néant qui la supporte et au même temps se dérobe. Quelque chose immense se libère de toutes parts avec l'ampleur d'une cataracte, surgit des régions irréelles de l'infini et cependant y sombre dans un mouvement d'une force inconcevable. La glace qui dans le fracas des trains télescopés tranche subitement la gorge est l'expression de cette venue impérative. Implacable et cependant déjà anéantie.³⁵⁹

³⁵⁸ Op.cit., p. 155. “Nem conceitos, nem símbolos, nem alusão descritiva à afetividade vivida, as palavras vão operar aqui para manter, por um alerta renovado, o ‘quem vê lá?!’ do sujeito falante ou interpelado, a meio caminho da emoção estética e da ênfase risível. [...] Desses índices, ou desses indicativos, pode-se reter quatro cardinais [...] A embriaguez, a catástrofe, a febre, a paixão. [...] com efeito, essas quatro figuras, nomeiam de maneira diversa o mesmo desregramento, o designam a partir de sua desmesura pelo estilo que único, serve à evocá-la, sem falhar pelo consciencioso de uma descrição derrisória”.

³⁵⁹ Ibid., p. 155. “Nessa posição do objeto como catástrofe, o pensamento vive a aniquilação que o constitui como uma queda vertiginosa e infinita. Ele também não é somente a catástrofe na qualidade de objeto; sua própria estrutura é a catástrofe; ele é, ele mesmo, absorção no nada que o suporta e ao mesmo tempo se elude. Algo de imenso se libera por todos os lados com a amplitude de uma catarata, vinda das regiões irreais do infinito e contudo aí naufraga num movimento de uma força inconcebível. O vidro que no estrondo dos trens

O próprio pensamento é vinculado às imagens que procuramos ler a partir dos textos de Bataille citados por Morali. Ele se desdobra numa relação impensável sem a potência da expressividade poética que pode em seu vai-e-vem e a partir de sua potência de deslocamento do sentido, fazer-se expressar por último - através da posição de afectividade limite que organiza uma imponderável descrição da angústia sobre algo que chega - a vinda de uma situação que não seria outra que o sentimento corpóreo que se instala como sensação de um estranhamento angustioso. Pode ser premonição ou analogia a situação expressa no fim do parágrafo, que é a da própria catástrofe do acidente e do choque de trens. Blanchot escreveu, como se sabe, seu último livro *L'écriture du desastre*, exatamente sob o signo dessa figura que articula toda a violência da situação da existência como eclosão do intervalo em seu limite ou na borda de sua possível “reentrada”³⁶⁰ no *continuum* infinito e vazio que envolve o próprio intervalo como numa interpenetração neutra, sustentação lógica de uma metafísica a ser desconstruída numa expressividade poética e desobramento incessante de sua própria circunscrição intervalar.

Sobre a catástrofe, Blanchot, nomeando-a desastre, e nessa acepção apontando uma espécie de desarticulação cósmica de toda lei de destinação astro-lógica, expressa sob o signo dessa súbita “queda” do astro ou da estrela, a relação de articulação ou de desarticulação desse evento limite que marca a franja do que chamamos de eclosão do intervalo, ali onde uma borda se desprende novamente para o exterior ou para o limite dessa invaginação que se constiparia em direção à continuidade impura do infinito, refluindo do descontínuo que aí ainda permanecia enquanto existência fática, mas já sempre se desfigurando pela entropia que realiza sua curvatura. Nessa descrição de Blanchot pode-se

que se chocam degola subitamente a garganta, é a expressão desta vinda imperativa. Implacável e no entanto já aniquilada.

³⁶⁰ Não se trata de uma reentrada no sentido de uma topológica euclidiana (antes, uma concepção a partir das superfícies de Riemann) já se está, no sentido que os pensamentos-limite de Blanchot e Bataille lhes dá, numa intensa transição permanente de um dentro e de um fora dessa espacialização temporal que indicamos sob a expressão de uma eclosão do intervalo como posição e signo da *imergência emergente* de uma ipseidade relativa nos modos de uma figuração e desfiguratura de afectos trans-pessoais, trans-subjetivos, nos termos de uma economia dos afectos corpóreos. Juliano Garcia Pessanha, na nota 7 de seu ensaio “O Ponto K, Heidegger e a Psicanálise”, em *A sabedoria do Nunca*, a partir de sua leitura heideggeriana principalmente, mas também, de algum modo blanchotiana sobre Kafka, levanta a hipótese de uma função de convergência positiva a ser desconstruída na atividade psicanalítica em relação a essas figurações trans-subjetivas de uma individuação, para se pensar uma possibilidade de permanência mais autêntica no intervalo da eclosão. Pois aí vemos algo que deve ser dito e pensado, a eclosão continua eclodindo e intervalando o próprio *continuum*. A consciência nesse sentido seria constantemente atravessada e atravessaria, por sua vez, como curvatura e dobra translúcida ou opaca, o próprio *continuum*.

pensar de forma bastante clara a relação do desvio congruente que realiza a irrealização permanente da catástrofe como expressão do movimento desbordante entre a infinitude contínua e a descontinuidade finita no seio desta:

Le désastre ruine tout en laissant tout en l'état. Il n'atteint pas tel ou tel, « je » ne suis pas sous sa menace. C'est dans la mesure où, épargné, laissé de côté, le désastre me menace qu'il menace en moi ce qui est hors de moi, un autre que moi qui deviens passivement autre. Il n'y a pas atteint du désastre. Hors d'atteint est celui qu'il menace, on ne saurait dire si c'est de près ou de loin – l'infini de la menace a d'une certaine manière rompu toute limite. Nous sommes au bord du désastre sans que nous puissions le situer dans l'avenir : Il est plutôt toujours déjà passé, et pourtant nous sommes au bord ou sous la menace, toutes formulations qui impliqueraient l'avenir si le désastre n'était ce qui ne vient pas, ce qui a arrêté toute venue. Penser le désastre (si c'est possible, et nous pressentons que le désastre est la pensée), c'est n'avoir plus d'avenir pour le penser.

Le désastre est séparé, ce qu'il y a de plus séparé.

Quand le désastre survient, il ne vient pas. Le désastre est son imminence, mais puisque le futur, tel que nous le concevons dans l'ordre du temps vécu, appartient au désastre, le désastre l'a toujours déjà retiré ou dissuadé, il n'y a pas d'avenir pour le désastre, comme il n'y a pas de temps ni d'espace où il s'accomplisse.³⁶¹

O desastre marca, nesse sentido, que o expõe Blanchot, uma linha ou um campo de indecibilidade que pertence ao movimento próprio do acaso que, ao mesmo tempo que configura uma relação de proximidade com na fronteira do infinito como *continuum*, ao mesmo tempo é o afastamento desse limite, pois o provável do fechamento da invaginação da linha de fronteira entre a eclosão do intervalo como descontinuidade no seio do infinito, é também a improbabilidade dessa eclosão, no sentido de sua realização apontar sempre para uma destituição de qualquer propriedade dessa singularidade do eu. Pois a cada vez o desastre desarticula em seu evento a possibilidade de uma atribuição linear, no tempo esférico de sua presença sempre apenas pressentida como possibilidade, mas não efetividade do acontecimento. Pois o acontecimento fático da eclosão do desastre é outra coisa que o

³⁶¹ Cf. BLANCHOT, Maurice. *L'écriture du Désastre*. Paris, Gallimard, 1980, pp. 7-8. “O desastre arruína tudo, deixando tudo intacto. Ele não atinge tal ou tal ‘eu’, não estou sob sua ameaça. É na medida que, poupado, deixado de lado, o desastre me ameaça que ele ameaça em mim o que está fora de mim, um outro que eu que tornasse passivamente outro. Não há alcance (*atteint*) do desastre. Fora de alcance está aquele que ele ameaça, não se pode dizer se é de perto ou de longe - o infinito da ameaça de certa maneira rompeu todo limite. Estamos na borda do desastre sem que pudéssemos o situar no porvir: ele é, antes, sempre já passado e, no entanto, estamos sempre na borda ou sob ameaça, todas as formulações que implicariam o porvir se o desastre não fosse isso que não chega, isso que bloqueou toda vinda. Pensar o desastre (se é possível, e não é possível na medida que pressentimos que o desastre é o pensamento) é não ter mais porvir para o pensar.

O desastre é separado, é o que há de mais separado.

Quando o desastre sobrevém, ele não vêm. O desastre é sua iminência, mas desde que o futuro, tal qual o concebemos na ordem do tempo vivido, pertence ao desastre, o desastre sempre já o retirou ou dissuadiu, não há porvir para o desastre, como não há tempo nem espaço onde ele se cumpra.

estatuto abstrato que procura dar conta da presença afetiva e dinâmica do desastre enquanto potência do acaso.

Não se trata, pois de conceber o desastre como algo paradoxalmente impossível, trata-se de fazer jogar um pensamento do desastre como pensamento do próprio pensamento, como situação limite no seio da qual coexiste tanto um “dentro” da experiência fática da eclosão do intervalo, quanto seu movimento intensamente atravessado pelo fora da eclosão, ou seja, pelo *continuum* do infinito que trasborda para dentro da eclosão que é também uma individuação permanente e em tensão com relação a sua entropia constitutiva. O desastre não tem lugar no tempo e no espaço, pois em relação à individuação progressiva no seio do intervalo, ou seja, em relação ao eu como ipseidade não há lugar ou tempo de fixação absoluta nessa existência, mas essa individuação é trabalho e desobramento (*désoeuvrement*) como instância da promessa e da espera em sua própria individuação permanente consignada pela consciência do intervalo e de sua finitude que oscila e permanece como paradoxal inflexão do infinito.

Morali continua agora com a figura bataillana da embriaguez:

Si la conscience que j'ai de moi échappe au monde, si tremblant j'abandonne toute espoir d'accord logique et me voue à l'improbabilité, d'abord la mienne propre et pour finir à celle de toute chose (c'est jouer l'homme ivre titubant que de fil en aiguille prend sa bougie pour la nuit, lui-même, la souffle et errant de peur à la fin se prend pour la nuit.³⁶²

Essa é propriamente (ou antes, e sempre impropriamente, nessa deriva do sentido que lhe é “própria”) a figuração poética da travessia do *ipse* em sua plena fugacidade consciente no seio do intervalo, manejando a consciência de um saber que deve ser ele próprio apagado ou excedido em sua luminescência com o sopro e a vontade de um mergulho na noite de seu próprio ocaso. A embriaguez não deixa de ser também a imagem possível de um desregramento consentido e desejado no seio do próprio intervalo, transtornando o eu para um ser-fora-de-si, (*être-hors-de-soi*) e nesse movimento retornando uma variação inexorável desse eu, uma diferença que marca, de algum modo, a dupla via de uma consciência sempre atravessada pelo noturno de seu vivido, o que se acomoda como

³⁶² Op. Cit., pp. 155-6. “Se a consciência que eu tenho de mim escapa ao mundo, trêmulo eu abandono toda a esperança de acordo lógico e me confesso à improbabilidade, de início a minha própria e por fim àquela de qualquer coisa (este jogar do homem embriagado tubeando que pouco a pouco toma sua vela pela noite, ele mesmo, a sopra e vagando com medo, ao fim se toma pela noite”. (Tradução nossa)

decantamento, recalque, inconsciência, estranhamento ou voluptuosidade familiar da embriagues, *unheinlich*.

A febre e a paixão:

Dans le vide idéalement obscur, chaos jusqu'à déceler l'absence de chaos (là tout est désert, froid dans la nuit fermée bien qu'en même temps d'un brillant pénible donnant la fièvre) // le moi s'élevant à l'impérative pur, vivant-mourant pour abîme sans paroi et sans fond, cet impérative se formule « meurs comme un chien » dans la partie la plus étrange de l'être (dans la partie la plus hostile). Il se détourne de toute application au monde [...] Le dégoût, la séduction fiévreuse s'unissent, s'exaspèrent dans la mort. Il ne s'agit plus de l'annulation banale, mais du point même où se heurtent l'avidité dernière et l'extrême horreur. La passion qui commande tant de jeux ou des rêves affreux n'est pas moins le désir éperdue d'être moi que celui de n'être plus plus rien.³⁶³

A febre e a paixão podem ser pressentidas aqui como as figuras que exaltam o ponto de inflexão do intervalo enquanto passagem e finitude no seio do infinito transbordante que é o vazio em torno ao qual se direciona a própria finitude baseada, apenas nesse caso, numa imanência do próprio improvável da eclosão. Há aí o desvio de toda aplicação no mundo, e nesses termos, esse espaço poético aberto por essas figuras realiza o sentido da expressividade poética que não tem uma finalidade prática que não seja a de se desobrar (*desoeuvrer*) a si própria como o excesso da febre e excesso da paixão que fazem o desvio do sentido da própria lógica material do mundo, na forma de uma atividade que tem como *ápice* (jamais final, mas posição limiar da *inflexão*, de uma *disjunção* inflexiva, aí estando também, toda a potência da (in)operância do neutro de Blanchot) o descentramento de sua própria realização, na forma da ausência constitutiva que limita e escava como sua potência mais autêntica a propriedade finita e faltosa da linguagem poética. A febre é a consternação poética de um *pathos* (corporeidade e “entropização do corpo” e aqui retornamos à noção de *corpus* de Nancy) que realiza em si seu movimento autêntico em direção a seu desregramento, em direção à continuidade de sua entropia (que permanece em seu próprio movimento excedente, desfigurante e reconfigurante da forma, como estado potencial da

³⁶³ Ibid, op. cit., p. 156. “No vazio idealmente obscuro, chãos até a revelação dos chãos (aí, tudo é deserto, frio na noite fechada, bem como ao mesmo tempo, de um temível brilho, doando a febre) o eu se eleva ao imperativo puro, vivendo-morrendo num abismo sem fundo e sem bordas, este imperativo se formula “morto como um cão” na parte a mais estranha do ser (na parte a mais hostil). Ele se desvia de toda aplicação no mundo [...] O desgosto, a sedução febril se unem, se exasperam na morte. Não se trata mais de anulação banal, mas do ponto onde chocam a avidez última e o extremo horror. A paixão que comanda jogos ou sonhos temerosos não é menos desejo enlouquecido de ser eu, do que aquele de nada mais ser”. (Tradução nossa)

matéria em suas possíveis atualizações, resultado da diferença e do arranjo de suas forças virtuais).

A paixão é o âmbito da própria febre em sua dimensão transcendental de subjetivização, dessubjetivização e resubjetivização incessantes ou, em outras palavras, em seu excesso ou em sua excedência faltosa (que é sempre também uma falta ou o próprio relacional do provável e do irreduzível) como realização da diferença interminável que separa cada individuação numa eterna reiteração de recomposições finitas, vindo a ser o consternamento próprio à vontade de permanência e à inevitável consciência do desregramento e do desgarramento que atravessa o próprio intervalo.

Claude Morali acrescenta duas outras figuras, dadas pelas palavras sangue e cadáver e daí articula apropriadamente o inter-relacional passível de ser lido na escritura bataillana, como o encontro de territórios antropológicos, religiosos e filosóficos.

Acrescentaríamos apenas (e Morali, logo em seguida, vai também nessa direção) que esse encontro desfigura os mesmos territórios e só têm força na própria medida em que há, nessa articulação, o que entendemos por uma teatralidade maquínica de seu pensamento e de sua escritura limites, que podem, na abertura de seu poder poético, aceder à dinâmica (in)operante que performa também o neutro blanchotiano como experiência-limite e experiência do limite (devir-poético da linguagem) enquanto inflexão e figuração da individuação e do processo de imergência emergente do que chamamos de *eclosão do intervalo* como o espaço do ser-eu (*être-je*) no seio e no atravessamento da continuidade relativa e infinita do tempo, ou na univocidade desse Ser que no tempo se espacializa numa incessância virtual e atualizante (pensando na possibilidade de se pensar aqui, nos termos de uma ontologia energética da univocidade do ser com Deleuze) de sua conjugação contínua e descontínua, inflexionante e disjuntiva.

Nesse sentido Morali comenta:

Dans cette mesure aussi nous pouvons nous croire en présence d'un discours polymorphe qui s'annexe tour à tour l'un ou l'autre, en épouse les contours et les perspectives sans s'enfermer en leur univocité.³⁶⁴

Em seguida, continua seu comentário a respeito dos temas do erotismo, do sacrifício e da despesa, que figuram o espaço de articulação da teatralidade da escritura bataillana:

³⁶⁴ Op. Cit., p. 156. “ Nesta medida podemos também nos acreditar em presença de um discurso polimorfo que se anexa passo a passo a um e outro (discursos) esposando os contornos e as perspectivas sem se fechar em sua univocidade”. (Tradução nossa)

En particulier, il est déjà compréhensible, à partir de ce noyau, comment peuvent se développer et se relier les thèmes privilégiés de l'érotique, du sacrifice et de la dépense, à la fois clefs d'intelligibilité pour ces domaines hétérogènes de l'activité humaine et d'objets rencontrés dans ses mêmes domaines, et sur lesquels une clarté aiguë et unificatrice va être jetée. A ce titre, on pourra bien penser avoir affaire à un processus philosophique remarquable à la fois par l'épargne des concepts fondamentaux qu'il s donne pour organiser la connaissance, et par la perte irrecuperable qu'il accomplit de son langage, s'interdisant de retenir ou de capitaliser son savoir.³⁶⁵

Nesse sentido, sobre a expressividade própria da economia crítica do pensamento ou da escritura de Bataille, é que gostaríamos de aproximar (ou fazer coincidir ao menos em parte) o que procuramos o tempo todo apresentar como a imagem de uma teatralidade maquínica da literatura de Maurice Blanchot e de Clarice Lispector. Essa teatralidade sendo responsável pela performatividade de um pensamento que não se limita a uma série de circunscrições históricas regidas pela normatividade de um *logos* ordenador e dialeticamente teologizante, mas apresentando uma verdadeira trans-valorização (nietzscheana) do sentido clássico de representação, adentrando a potência polissêmica do fragmentário, como procuramos fazer observar na primeira parte da pesquisa em relação à leitura de Blanchot sobre a escritura fragmentária de Nietzsche.

Mais l'entreprise, n'est ni une deduction, ni une description, ni un jeu de métaphore. Sa rigueur tend à laisser, sous toutes ses formes disponibles et efficaces, le langage s'engouffrer et fuir par la brèche initiale, respectée, observée au plus juste, qui la rend possible. La confirmation que le projet ne sera pas dans une quelconque assurance de cohérence non contradictoire ou dans l'issue heureuse d'une solution, mais dans l'apparition d'un réseau des relations polysémiques qui, dans sa perte même, va conférer sa consistance au texte le plus imprudent et le plus dissolu. (...) A la lettre, rien ne s'y explique ni ne s'analyse. Le récit de fiction est autant document de vérité que le recensement scientifique.³⁶⁶

Este trabalho da escritura que é uma espécie de retorno sobre o próprio tecido vivo do pensável em sua efusão fragmentária, polissêmica deve levar numa direção ainda mais

³⁶⁵ Idem. “Em particular, já é compreensível, a partir deste núcleo, como podem se desenvolver e se religar os temas privilegiados do erótico, do sacrifício e da despesa, ao mesmo tempo as chaves de inteligibilidade para esses domínios heterogêneos da atividade humana e objetos reencontrados nestes mesmos domínios, e sobre os quais uma clareza aguda e unificadora será lançada. Desse assunto, poderíamos muito bem pensar ter a ver com um processo filosófico admirável, ao mesmo tempo pela economia de conceitos fundamentais que ele se permite para organizar o conhecimento, e pela perda irrecuperável que se cumpre em sua linguagem, se interditando reter ou capitalizar seu saber”. (Tradução nossa)

³⁶⁶ Idem. “Mas a empresa não é nem de dedução, nem descrição, nem jogo de metáfora. Seu rigor tende a deixar, sob todas as formas disponíveis e eficazes, a linguagem se engolir e fugir pela brecha inicial, respeitada, observada na maior justeza que a torna possível. A confirmação que o projeto não estará sob nenhuma certeza qualquer que seja, de coerência não contraditória ou numa passagem feliz de uma solução, mas na aparição de uma rede de relações polissêmicas que, em sua própria perda, vai conferir sua consistência ao texto o mais imprudente, o mais desregrado; [...] Literalmente, nada se explica e nada se analisa. O relato de ficção é e tanto documento de verdade quanto o recenseamento científico”. (Tradução nossa)

fortemente desafiante, diríamos paradoxalmente desafiante, pois se trata aí justamente discernir - sem finalidade que não o próprio da finitude na morte - o trabalho do pensamento do próprio pensar, como instauração do agônico ou do neutro em sua poética, como preocupação sobre a estranheza da própria situação irrevogável de se pensar o existente da existência do descontínuo e do intervalo em sua efusão dissimuladamente ordenada no *continuum* do infinito

Nesse sentido Morali acrescenta:

A cette égard rien ne sert de prend parti dans une scission qui opposerait la rigueur positive du savoir à l'effusion mystique ou poétique. C'est au contraire, une convergence imperieuse et illimité qui s'offre à interroger, au prix du risque inaugural d'affronter le sujet à son inanité propre, dans le style qui lui convient. En effet, la différence fécondante va tenir en ce que cette inanité ne sera dans ce cas ni dogmatiquement posée, sur le ton d'une apologetique de la finitude, ni suspendue dans le formalisme de la critique, ni recuperé dans une dialectique.³⁶⁷

Esta inabilidade é a parte que cabe à experiência de um pensamento sem teleologia que não se precipite em sua própria dissolução, a partir da potência (in)operante advinda de um questionamento imanente sobre a eclosão do intervalo enquanto existência “para além de poética” de um ser-eu em processo. Esse questionamento cria a possibilidade de uma abertura ilimitada tanto na forma quanto na expressividade, desse afrontamento à eclosão do intervalo ou, em outros termos, à faticidade própria do ser-eu (*être-là*). Complementando o raciocínio, Morali parece alcançar o que procuramos:

Bien qu'elle se refere plus d'une fois à l'extase, l'opération spéciale que Bataille introduit est, en réalité, tout à l'opposé, un travail patient et précis par lequel le sens se réduit au tant qu'il s'avance, se défait sans s'annuler, mais sans laisser non plus de reste, tout au long de son trajet. De cette consommation systématique et laborieuse plus que lyrique demeure un pur profit, mais profit pour rien, sans usage³⁶⁸

³⁶⁷ Op. Cit., p. 157. “A esse respeito, de nada serve tomar partido numa cisão que oporia o rigor positivo do saber à efusão mística ou poética. É, ao contrário, uma convergência imperiosa que se oferece a interrogar, ao preço do risco inaugural de afrontar o sujeito em sua inabilidade própria, no estilo que lhe convêm. Com efeito, a diferença fecunda vai se dar nisso que esta inabilidade não será neste caso nem dogmaticamente posta, sobre o tom de uma apologética da finitude, nem suspensa no formalismo da crítica, nem recuperada numa dialética”. (Tradução nossa)

³⁶⁸ Idem. “Se bem que ela se refira mais de uma vez ao êxtase, a operação especial que introduz Bataille é, na realidade, bem oposta, um trabalho paciente e preciso pelo qual o sentido se reduz tanto quanto avança, se desfaz sem se anular mas sem deixar tampouco resto, ao longo de seu trajeto. Desta consumação laboriosa, mais que lírica, permanece um puro ganho, mas ganho para nada, sem uso”. (Tradução nossa)

Finalmente, nesse último fragmento pode-se pressentir que Claude Morali discerne ou toma o sentido do trabalho do *desobramento* de Bataille, nos informando a operatória que em outro lugar chamamos de *surépoché* ou, em outro sentido, diríamos que se trata aí também da potência do (in)operante que joga como uma espécie de *surplus* de significação, um incremento, diríamos, cênico, teatralizado, no movimento próprio à poética do neutro blanchotiana e que em Bataille, encontra tanto ressonância quanto inspiração.

Roland Barthes precursor de uma leitura sobre uma teatralidade maquínica na escritura ensaística de Georges Bataille.

Se Claude Morali se preocupa mais em pensar a escritura bataillana a partir de um enfoque filosófico, mesmo que numa potência desconstrutora desse mesmo enfoque, Barthes trata uma potência propriamente “semiótica” sobre o ensaístico de Bataille, ao menos no texto que iremos comentar, a saber “Les Sorties du Texte”³⁶⁹, pertencente ao conjunto dos “Textes de 1973” reunidos no volume IV de sua obra completa.

Gostaríamos de lembrar aqui que o fato de nos referirmos a esse texto é significativo dentro da referencialidade a toda uma biblioteca que chamamos até agora “pós-estruturalista”, mas que também indicamos desde o início como pertencente a uma espécie de filiação nietzscheana vinculada à crítica fundamental do sentido e do valor e, nessa amplitude, do próprio valor do sentido, o que nos levará justamente ao núcleo de nossa hipótese, que é a da possibilidade de uma *épreuve* crítica como expressão de uma teatralidade maquínica da literatura.

De fato, não podemos encontrar termo melhor do que o de anacronismo para situar os diversos encontros que tivemos *a posteriore* com textos que figuram nessa reunião de conceitos que maneamos no sentido de expor a hipótese da teatralidade maquínica. Não que não se desconfiasse de que esse tema ou essa preocupação já exista sob outras formas e atrás de tantas outras e importantes assinaturas, mas é importante destacar esse trabalho de

³⁶⁹ Cf. BARTHES, Roland. *Oeuvres Complètes – IV, Livres Textes, Entretiens, 1972-1976*. Paris, Seuil, 1994, 2002, pp. 366-376.

escritura que por hora nos pertence enquanto “tese”, sendo da ordem do acontecimental que parte do movimento de um desejo de escritura.

Como Barthes mesmo irá dizer sobre essa economia do encontro entre escrituras crítica e literária, que se dá como *saídas do texto* ou, diríamos linhas de fuga, desejo este que parte ou se lança nessa intersecção entre um *objetal* e uma *sujeição* indecidíveis do/no texto e que caracterizam ou expressam a extensão e o acesso ao estado atual das teorias críticas contemporâneas, as quais necessariamente invocam um *corpo* como *Corpus* de acesso e passagem do *sentido*, de perda e reapropriação deste sentido; este conceito de “sentido”, absolutamente escorregadio por seu próprio “*quid* relacional” não poderia mais ser essencializado ou teleologizado sob qualquer metafísica, mas deve, sobretudo – e como viemos nos apoiando teoricamente (muito com Nancy) – ser pensado (ou *(im)pensado* justamente) como espaçamento imanente (*é-loignement*) das sensações e dos afectos, do pulsional e da extensibilidade reverberatória dos corpos no mundo. Vale dizer, atravessando o próprio abismo que nos separa e nos une numa volatilidade expressiva (toda a problemática de uma teoria energética da imagem e da sensação) a que pode acessar por vezes, o conceito, lembrando da aceção de conceito que invoca Deleuze.

A pergunta então: “O que é esse texto para mim, que o leio? A saber, pergunta sobre o texto “Le gros Orteil”, e que Bataille, na formulação barthesiana teria em sua operatória (estilo?) nietzscheana teria pressentido a pergunta para si próprio, tendo por extensão, na resposta de Barthes: “*é o texto que eu desejaria ter escrito*”, uma referência ao cerne do problema da teatralidade maquínica da literatura.

Pois nos apoiamos nessa pulsionalidade do gesto da escritura que estende para fora de si numa espécie de corporeificação fabular um acesso ao *interregno* que tanto nos seduz como a fascinação do que já foi chamado de “literaturidade”. Há nessa interface que pressupõe a crítica um território onde uma necessidade corpuscular invade o próprio processo de reflexão crítica, transtornando nesse espaço qualquer via polarizada ou dialética que apreenda o texto na dureza de uma conquista. Trata-se para Barthes de perceber em Bataille o propriamente performático de seu texto, aproximando uma operatória semiótica que transvalora uma tecnicidade da lingüística na experimentação para fora de uma semanticidade dura, refluindo numa observação de uma movimentação do saber como advindo de uma potência anterior é que chamamos em alguns momentos, pré-ontológica,

potência *heterológica* de uma expressividade corpórea e extensível à idiomática crítica singular, como já comentamos a partir do texto de Morali.

Uma imagem possível para desenharmos a idéia da teatralidade maquínica é desenvolvida no início do ensaio de Barthes e aí vemos esse encontro feliz que acabamos de mencionar como sendo da ordem do acontecimento. Essa imagem é importante, pois ela invoca também o tema do filiativo nietzscheano que lançamos no início da pesquisa. Essa imagem também contém a idéia mesma de movimento que a noção de teatralidade necessita vincular:

Il y a, chez Nietzsche et chez Bataille, un même thème : celui du Regret. Une certaine forme du présent est dépréciée, une certaine forme du passé est exaltée ; ce présent ni ce passé ne sont à vrai dire historiques ; ils se lisent tous les deux selon le mouvement ambigu, formel, d'une *décadence*. Est ainsi née la possibilité d'un regret non réactionnaire, d'un regret *progressiste*. La décadence n'est lue, contrairement à la connotation courante du mot, comme un état sophistiqué, hyperculturel, mais au contraire comme un aplatissement des valeurs : retour de la tragédie en force (Marx), clandestinité de la dépense festive dans la société bourgeoise (Bataille), critique de l'Allemagne, maladie, épuisement de l'Europe, thème du *dernier homme*, du puceron « qui rapetisse toute chose » (Nietzsche)³⁷⁰

Essa imagem, que adentra uma abrangência contextual, é, entretanto, reveladora tanto de uma filiação explícita de um modo de pensar o valor e o sentido do valor nietzscheano, quanto mais pontualmente mas também de forma oblíqua, se remete à densidade do problema de uma economia ou de uma poética do neutro em Blanchot.

Esse “aplainamento dos valores” é o sintoma que disseminado na civilização ocidental principalmente européia, a partir desses marcos que apresenta Barthes, encena, desde o final do século XIX, o palco de uma expressividade literária tão densa quanto aguda e diversificada em seus estilos e geografias singulares (pensemos apenas em algumas: Proust, Kafka, Beckett, Virgínia Wolf, Borges, Onetti, Blanchot, Guimarães Rosa, Lispector, etc.) e que de uma forma ou de outra apresentam, cada uma a seu modo, uma gestualidade que transtorna a estética realista por meio de uma experimentação do próprio modo da apresentação do circuito narrativo, quanto de sua abertura a uma exterioridade incrustada na própria performance de um pensar literário que chamamos teatralidade maquínica da literatura.

Esse sintoma será enfrentado, por exemplo, como descontentamento ou angústia por Bataille, mas pela via de uma força de revolta, diríamos, que transtornará o próprio sentido,

pela via desse pensar literário, que tal qual viemos esboçando se dá como despersonalização e reverberação de uma potência narrativa que adentra os modos de uma verdadeira gestualidade e uma corporeidade teatrais discernidas como intensidade e modulação de uma voz narrativa.

No caso de “Le Gros Orteil” de Bataille, Barthes observa uma performática intensa dessa escritura ensaística em vários níveis: filosófico; histórico, sociológico; etnológico, literário, chegando assim ao caráter *heterológico* da escritura e do pensamento bataillano que se filia numa leitura crítica do sentido e do valor nos termos trans-históricos em que se situaria a perspectiva imanente sobre um possível quadro civilizatório ocidental.

Como acessarmos essa relação em desvio da sintomática de aplainamento dos valores com uma poética do neutro em Blanchot? Diríamos que a intersecção se dá justamente onde parece haver um erro de percurso. Pois se essa sintomática de uma homogeneização dos valores decantada sob um certo processamento da sociedade burguesa formadora de valores e esse processo foi investigado por Nietzsche a partir de uma crítica do próprio sentido e das formas que o sentido toma enquanto valores dissimulados, isso se dá justamente porque uma determinada noção universal de homem e de saber se desenvolveu sob a forma de um sentido de verdade histórica e filosófica.

O mesmo processo que dissimulou os procedimentos históricos que o ocidente construiu sob a forma de uma série de acomodações metafísicas, baseadas principalmente numa onto-teleo-logia falocêntrica, para invocarmos Derrida, serviu para em sentido suplementar, expor um movimento de percepção crítica dessa mesma historicidade, baseada numa idéia de causa e efeito aristotélica que até hoje reina por sua contundência aparente e agarrada aos modos e aos processos materiais e econômicos que se instalaram como “necessidade” (e/ou) “contingência” econômica, leia-se regime de trocas capitalista.

Barthes complementa seu comentário apontando os eventos ideológicos que forjam e embazam por assim dizer, os procedimentos críticos que fazem parte hoje das teorias da diferença e de uma perspectiva imanente sobre o real:

C'est un thème à la fois historique et éthique : chute du monde hors du tragique, montée de la petite bourgeoisie, écrite sous l'espèce d'un *avènement* la révolution

³⁷⁰ Op. Cit., p. 366. “Há, em Nietzsche e em Bataille um mesmo tema: aquele do descontentamento. Uma certa forma do presente é depreciada, uma certa forma do passado é exaltada”. (Tradução nossa)

(chez Marx) et le surhomme (chez Nietzsche) sont des secousses vitales appliquées à l'aplatissement ; toute l'hétérologie de bataille est du même ordre : électrique.³⁷¹

« Le Gros Orteil » de Bataille teatraliza (e aqui já expressamos a felicidade e suplementarização do encontro com o texto de Barthes) uma série de procedimentos que procuramos tentar perceber na leitura das cenas de *Thomas l'Obscur* e *A paixão segundo G.H.*.

Há uma intensa e dissimulada performance do valor na tematização que faz o texto bataillano sobre a parte do corpo designada como “O dedo gordo”. E está aí essa duplicação performática que opera Bataille tratando de um tema que poderia ser remetido pura e simplesmente a uma explicação psicanalizante da ordem do fetiche, mas que em Bataille se agencia numa heterologia que desnuda de cima a baixo o tema do recalque e da transvaloração das forças ativas e reativas (lembramos nosso comentário na Parte I de *Nietzsche et la Philosophie*) que reincidem reafluindo de dentro do sintoma do “aplainamento dos valores” (*l'aplatissement des valeurs*) no seio da civilização ocidental e que são valores remetidos histórica e etnologicamente por Bataille a partir de uma teatralidade da escritura que opera de diversos modos. Ora, são esses diversos modos que são apontados por Barthes como performances do pensamento bataillano que desejaríamos poder agenciar no modo singular em que observamos essa teatralidade ocorrer nos textos de Clarice e Blanchot.

Barthes aponta uma performance temporal de Bataille que utiliza o tempo *presente* para performar o tempo etnológico que aproximamos do corpo e do corpóreo como o entendemos até agora e um tempo apresentado no *passado* performando o tempo histórico, que de algum modo, poderíamos aproximar do gesto da escritura ou da criação literária em seu sentido puramente material. Porém, é na interface e na transvaloração que se excedem em sua defasagem constitutiva em relação ao puro presente, que se dá uma teatralidade ou gestualidade como conexão ativa do gesto da escritura como leitura em tempo real, como encenação de uma atualização constitutiva dos processos subjetivos que aí têm lugar.

Outro movimento é o da instauração de códigos de saber e que Barthes descreve como uma verdadeira performance de um regime de saber transvalorado de Bataille, pois ao opor pares opostos de termos dois a dois na seqüência do desenvolvimento de seu ensaio,

³⁷¹ Op. Cit., p. 367.

Bataille não dialetizaria sua idéia como a partir de uma deriva ou de uma oblíqua tendência metafórica ou alegórica de sua crítica dos valores do saber em sua própria contemporaneidade, mas estava de forma heterológica, constituindo uma verdadeira dramática textual que agencia em vários níveis a relação complexa entre os códigos da língua, modos sintáticos, uma ontologia do valor numa constituição histórica e, por último, uma performance sobre a própria constituição do saber que deve, pela estratégia múltipla dos agenciamentos teatrais desse pensamento heterológico, alcançar como em desvio as franjas do próprio impensável, que se oblitera constantemente a partir do limite e da possibilidade de criação de um saber do inusitado.

Esta questão de um saber que vem ou que advem no desvio, que chega do inusitado como encontro sem promessa, questão do não-poder sobre o saber, e por outra, de um não saber que adviria de uma potência própria do falso, ou seja, desregramento como insistência do saber ao seu limite e exercido em seu próprio limite de experimentação ensaística no caso da escritura crítica de Bataille, enfim, essa questão do não-saber e da potência (in)operante do não-poder de uma heterologia bataillana, ou de uma poética do neutro em Blanchot, é a questão fulcral do *des-jogo (déjouer)* ou do desvio “metodológico” como potência heurística. Ou, ainda, poderíamos nos remeter a essa questão de um modo mais estrutural, dizendo que se trata da disjunção da síntese.

Barthes se expressa sobre esse assunto da seguinte forma:

Le texte de Bataille apprend comment il faut se conduire avec le savoir. Il ne faut pas le rejeter, il faut même parfois *feindre* de le mettre au premier plan. (...) Il faut faire surgir le savoir là où on ne l'attend pas. (...) Ce texte, qui concerne une partie du corps humain, évite discrètement, mais obstinément, la psychanalyse ; le jeu (discursif) du savoir est capricieux, retors ; (...) et cependant encore, par un troisième tour, Bataille parle aussitôt après de la sexualité, en l'amenant par une transition (« en outre ») faussement naïve. Le savoir est émiétté, pluralisé, comme si l'*un* du savoir était sans cesse amené à se diviser en d eux : la synthèse est truquée, déjouée ; le savoir est là non détruit, mais déplacé ; sa nouvelle place est - selon un mot de Nietzsche - celle d'une *fiction* : le sens précède et prédétermine le fait, la valeur précède et prédétermine le savoir.³⁷²

Nietzsche questionou e retorceu as noções paradigmáticas de causa e efeito de Aristóteles, percebendo aí o desenvolvimento daí em diante recorrente de uma fundação metafísica de uma presença a si inquestionável em toda atribuição de valor. Essa presença-a-si de uma substância essencial originária (onto-teleo-logia) poderia ser pensada como

determinada num circuito recorrente e autosuficiente a partir de um *a priori* teleológico que sobreviria de uma causa primeira essencial (uma certa interpretação do sentido platônico do *noûs* como inteligência, espírito ou origem absoluta - logos? - pensado em seus desdobramentos materiais e temporais) que é posto em movimento num sistema lógico limitado a uma certa linearidade reducionista sobre os efeitos de ação e reação na fenomenalidade da experiência em geral.

Barthes o cita dentro da referência bataillana: Nietzsche: « Il n’y a pas de fait en soi. Ce qui arrive est un groupe de phénomènes choisis et groupés par un être qui les interprète... Il n’y a pas d’état de fait en soi ; il faut au contraire y introduire d’abord un sens avant même qu’il puisse avoir un fait »³⁷³.

O saber é assim uma ficção interpretativa que pode ser performada a partir de uma posta em cena a partir da instauração de tensões entre os códigos de saber que manipulam - na imanência de seu sentido posto a prova (*éprouvé*) por essa teatralidade - um sentido e um certo manejo ou dissimulação de um suposto “sentido final”, inteligível, normatizado numa seqüência de procedimentos dialéticos ou etnológicos, historiográficos e filosóficos.

O desdobramento desta crítica do valor se dá a partir do jogo de seus efeitos e dos efeitos de seus efeitos sem causa primeira. Esses efeitos de efeitos não podem ser pacificados nessa inter-relação infinita de forças, mas são de algum modo enquadrados a partir de uma violência de escolha retórica. Aí entra o tema anterior de Barthes, que diz respeito ao início de algo (*comencement*) como início de um pensamento apenas dissimulado como começo pois é a penas o efeito de uma origem, já que não haveria nada que simplesmente começasse em absoluto. Todo início é sempre já escolha e contingência de alguns traços de efeitos reposicionados a partir de um desejo, de uma sedução ou de uma prostração sobre os efeitos de força que nos cercam enquanto jogo do sentido e da valoração. Essa crítica é justamente apontada por Barthes no texto de Bataille da seguinte forma:

Bataille assure le truquage du savoir par un émiettement des codes, mais surtout par une irruption de la valeur (le *noble* et le *ignoble*, le *séduisant* et l’*aplati*). Le rôle de la valeur n’est pas un rôle de destruction, ni même de dialectisation, ni meme encore de subjectivisation, c’est peut-être tout simplement un rôle de *repos*... « il me suffit de

³⁷² Op. Cit., p. 370

³⁷³ Idem.

savoir que la vérité possède une *grande puissance*. Mais il faut quelle puisse lutter, et qu'elle ait une opposition, et qu'on puisse de temps en temps se reposer d'elle dans le non-vrai. Autrement, elle deviendrait pour nous ennuyeuse, sans gout et sans force et elle nous rendrait également ainsi. » (Nietzsche)³⁷⁴

Lembremos todo o tema da fadiga e do esgotamento em Blanchot e da desistência (*l'abandon*) de certo “orgulho” ou de uma posição de soberania de Clarice no fim de *A paixão segundo G.H.* e poderemos talvez visualizar em esboço todo esse tema da (in)operância que procuramos desenvolver. Em Clarice uma espécie de desistência do orgulho existencial de se ser absolutamente singular no sofrimento ou na alegria de se estar atravessando o seio do próprio processo de eclosão do intervalo é a medida paradoxal para uma entrada na posição particularmente humana e sem subterfúgios que percebemos numa atitude por assim dizer nietzscheana ou relacionada à soberania bataillana. Tema de difícil exposição por se tratar justamente de uma “postura” existencial de força paradoxal e que situaria uma ética sem precedentes na história do pensamento ocidental. De fato esse tema que passa pelo último Derrida e que podemos ler com alegria renovada em Nancy, foi desenvolvido por Blanchot através de uma espécie de sombria suspensão do sentido humanista em prol de uma atitude absolutamente subversiva em termos literários e críticos. Essa subversão não é outra que a extrema fidelidade (e aprofundamento) aos temas mais profundos e pertencentes à obscuridade mesma do ser humano enquanto animal até hoje soberbo, em relação a seu suposto poder sobre a natureza. O fato da ciência em nossa contemporaneidade estar diante do início empírico (dado que sempre esteve presente, numa teoria do caos, ou pelo menos com a lei da termodinâmica) da devastação progressiva e galopante do meio ambiente, modifica lentamente a percepção dessa onto-teleo-logia que forjou durante dois mil e quinhentos anos uma espécie de risível e falsa soberania do homem como representante divino em meio ao cosmos.

Uma ética do abandono e de uma humildade *não-cristã* clariciana ou uma poética do neutro blanchotina, como elaboração infinita das aporias que nos concernem como seres

³⁷⁴ Idem. “Bataille assegura a contrafação do saber por um esmigalhamento dos códigos mas, sobretudo, por uma irrupção do valor (o *nobre*, o *ignóbil*, o *sedutor*, o *aplastado*). O papel do valor não é um papel de destruição, nem mesmo de dialetização, nem ainda de subjetivação, é talvez simplesmente um papel de *repouso*... ‘Basta-me saber que a verdade possui uma *grande potência*. Mas é preciso que ela possa lutar, e que ela tenha uma oposição, e que se possa de tempo em tempo repousar dela no não-verdadeiro. Em outro sentido, ela se tornará para nós aplastada, sem gosto e sem força e ela nos tornará igualmente assim’”. (Nietzsche)

finitos em meio ao infinito da (des)continuidade do universo; essas duas estratégias ficcionais-existenciais dadas pela dispositivização da escritura crítica e/ou literária, coloca em voga a paradoxal instauração de uma espécie de atividade neutra do sentido ético, sendo que o próprio desse sentido, ou de qualquer outro sentido, aí é relativizado numa estranha e repetitiva potência de afirmação que chamamos (in)operante.

Perguntaríamos-nos o que significa a soberania bataillana a não ser isso, “coisa nenhuma existente” (*rien que d’ailleurs existe*) experimentada com toda a problemática do sentido em *double bind* que aí coexiste como espuma, ou seja, uma espécie de clamor de uma voz que se sabe pura passagem sem mais significação transcendente e nesse intervalo adquire, pela força própria de sua instabilidade, uma espécie de obscura glória e responsabilidade infinita diante de todo o seu entorno. Todo esse tema é trabalhado de forma e sob estratégias diferentes pelos vários filósofos e pensadores que fazem parte do desejo dessa escritura de comentário sobre os autores e as suas respectivas respostas ao momento de suas passagens no intervalo que nos cabe como existência aparentemente única.

Deleuze remete a uma espécie de atividade de seleção no seio das repetições e das diferenças que se exercem como atividade constitutiva da matéria e do tempo em sua substancialidade porosa, se assim pudermos pensar, lembrando das poesias de Francis Ponge, em particular aquela que se remete à relação do poeta com seu nome, com essa marca de identidade que lhe parece no mínimo absolutamente esponjosa, porosa.

Se no seio das repetições e do vibratório silêncio cósmico ocorre um movimento seletivo, este movimento parece não ter relação com nenhuma estrutura inteligível que possamos comparar com nossa curta história ou historicidade de pensamento reflexivo, mas está mais próxima da força de instauração e de destruição do sentido que repete e diferencia a arte ao mesmo tempo. Esse movimento que repete a própria diferença como única repetição não poderia ser pensado como uma cena próxima ao desapego ou abandono em que se deixa levar G.H ao fim de sua experiência limite no quarto da empregada e diante de sua imiscuidade com o animal abjeto, no estertor dessa experiência que transtorna a extrema abjeção com a extrema humildade de se saber tão efêmero quanto o inseto?

Esse movimento impensável da repetição da diferença na própria diferença não se confunde com o movimento paradoxológico de Thomas que vive a partir de uma escritura que o faz se movimentar entre imagens que o suspendem como uma espécie de fantasma em

busca de materialização, que felizmente só pode ter lugar na continuidade de sua errância ou da observação das cenas que lhe trazem Anne como se repetindo a si mesma, numa estranha percepção diríamos *holográfica* do movimento do corpo, da memória e do afeto que se dissipam numa imponderável eternidade do instante-a-si do subjetivo e de uma despersonalização incessante, advinda por necessidade do próprio desgaste que proporciona o devir sobre a matéria, sobre qualquer matéria, mesmo a incorpórea, mesmo a matéria da imagem, da ficção?

Gostaríamos de poder pensar na teatralidade maquinica de uma literatura como essa força de envolvimento que remete as vozes do texto a sua incorporalidade instável, o tempo todo (mas às vezes nunca) incorporada e reincorporada entre seus próprios movimentos, mas fisicamente limitadas por essa idéia de uma leitura apofântica, digamos, que torna animada a impulsão de um desejo, renovando assim o desejo anterior de cada palavra que foi doada entre os movimentos do corpo escrevente, daquela imaginação que se desdobrava singrando o acaso e a necessidade de sua voz, mergulhando em espasmo a aventura dessa finitude que se fez valer potentemente no efêmero de signos que rivalizavam com os gestos invisíveis que não poderiam jamais ter ganho a sobrevida das marcas que a escritura lhe promovia ao mesmo tempo que no limite dessa promoção, todo esse traçamento e entrelaçamento dos desejos feitos signos, também não significariam mais o que significaram no momento de sua atribuição e no lapso de sua vida como instante e processo de repetição e diferença. No limite e na extensão da infinitude os gestos se equivalem à desaceleração que promovem os signos numa proposição de escritura.

Mas não estaria aí, justamente nessa efêmera desaceleração, o encanto e o obscuro fascínio da imagem literária? Como se não fosse necessário mais que alguns poucos instantes para que essa carga e essa corporeidade afluyente dada na fabulação e feita escritura retomasse a antevisão e a promessa de uma singularidade inaudita, a força e a jovialidade dos dias felizes, por mais que nessas leituras se trate de outras imagens? Qual o enigma que faz resplandecer o mistério de que houve num dia luz? Poderemos realmente pensar em fazer esse tipo de blasfema proposição? O que garante que o fascínio, que honramos pela ausência e sua força sígnica, seja tributário de uma afirmação que reflui no intervalo e em meio ao infinito? Existirá uma aniquilação ou uma existência de qualquer tipo, ou o mar espumoso dessa matéria permeada de temporalidade não diz respeito a não ser a uma região

onde o certo e o duvidoso devem coexistir irmanados, impossibilitando qualquer estadia em uma ou outra posição?

De algum modo as duas literaturas que desejamos ter próximas de nós nos apontam processos sem fim de questionamento e uma certa estadia nas franjas do poético. E é aí que encontramos a único descanso para o possível cansaço que venha a nos alcançar, como às vezes já o experimentamos. No intervalo e no lançamento dessas imagens que questionam sua origem e seu fim, transladando-se na pergunta, e produzindo a única força que lhes pareceu saudável, a força de uma (in)operância do poético como errância do pensamento em meio à vertigem abismal da existência como acaso ou do acaso como existência do intervalo. Intervalo entre os signos?

O nobre e o ignóbil, o sedutor e o aplastado (extenuado) como figuras carregadas de valor estereotipado ou não, são operados no texto como códigos de valor que movimentam um sentido de performance do texto em seu modo teatral, dramático; fora de um circuito de traços projetados, a partir do desvio ou do que chamamos síntese disjuntiva, o ensaio bataillano desenvolve uma deriva re-arranjadora de forças, a partir do próprio assunto, “uma parte inferior do corpo” sendo heterologizado em sua possibilidade de trocas incessantes de seus efeitos de efeitos possíveis. Oferece uma entrada no saber a partir de um des-jogo sobre os sentidos e os valores preexistentes na cena ou numa cena de conhecimentos dados, redistribuindo esses valores, o ensaio participa do saber pelo desvio do próprio saber, exercendo a potência própria que chamamos (in)operante de um não poder do não saber. Veremos que essa é também a estratégia da poética do neutro blanchotiana e como Clarice Lispector também teatraliza ou dramatiza muitos de seus temas desse modo, talvez, diríamos, retornando de um modo ou de outro, sempre o mesmo tema, ou seja, a descrição literária da condição humana ligada ao pressentimento da potência paradoxal que invoca sua (in)operância poética e do sentido sem sentido que daí se deriva pela escritura de uma literatura limite, capacitada para criar o sentido esparso dessa neutralidade ativa, dessa deriva do fabular como transvaloração do próprio fático em desejo de consciência, desejo de escritura e uma forma de literatura pensante.

O sentido ou o procedimento de rearranjo desse sentido do (in)operante como traço da potência de uma *literatura pensante*, se dá em suma, como uma relação ativa mas suspensiva de um prazer ou de um gozo (com toda a relação *forcluída* - perversa,

transgressiva - que essa corporeidade do gesto da escritura pode fazer ressoar, vale dizer, sua relação também angustiada, presente na significação como *double bind* de uma presença ausente do signo) como nos diz Barthes:

Le savoir est retenu comme puissance, mais il est combattu comme ennui, la valeur n'est pas ce qui méprise, relativise ou rejette le savoir, mais c'est qui le désennui, ce qui en repose ; elle ne s'oppose pas au savoir selon une perspective polémique, mais selon un sens structural ; il y a alternance du savoir et de la valeur, repos de l'un par l'autre, selon une sorte de *rythme amoureux*. Et voilà, en somme, ce qu'est l'écriture, et singulièrement l'écriture de l'essai (nous parlons de Bataille), le rythme amoureux de la science et de la valeur : hétérologie, jouissance.³⁷⁵

Em outro tópico mais adiante, chamado “Vocables” (que tem o sentido de expor uma relação de potência heterológica das próprias palavras, de seus usos vinculados a uma dramática específica da performance dessas palavras-signos ou palavras-valise) Barthes encerra (ou escolhe suspender) suas “saídas do texto” bataillano promovendo uma série de possíveis “entradas” num texto performático como o que ele acaba de buscar de forma excêntrica, fazer cintilar e constelar aqui e ali, seus efeitos de efeitos - como ele mesmo o fizera já em S/Z - o ensaio heterológico de Bataille. E como poderia ser de outra forma?

Essas entradas possíveis são descritas numa espécie de reaproveitamento implícito dos outros tópicos anteriores, mas há uma espécie de esquemática que torna incrivelmente clara a proposta de uma leitura ativa e sobre-heterológica, se assim pudermos disser, a respeito da eminente performance ou teatralidade da escrita ensaística bataillana:

Il faudra sans doute (...) un jour une théorie des mots-valeurs (des vocables). On peut noter, en attendant : les vocables sont des mots sensibles, des mots subtils, des mots amoureux, dénotant des séductions e des répulsions (des appels de jouissances) ; un autre morphème de valeur c'est parfois l'italique ou le guillemet ; le guillemet sert à encadrer le code, (à dénaturiser, à démystifier le mot), l'italique, au contraire, est la trace de la pression subjective qui est imposé au mot, d'une insistance que se substitue à sa consistance sémantique (...).

1º Contrairement à tout un préjugé moderniste qui ne prête attention qu'à la syntaxe, comme si la langue ne pouvait s'émanciper (...) qu'à ce niveau là, il faut reconnaître un certain erratisme des mots : certains sont dans la phrase, comme des blocs erratiques ; le rôle du mot (dans l'écriture) peut être de couper la phrase, par sa brillance, par sa différence, sa puissance de fissure, de séparation, par sa situation fétiche. Le « style » est plus palpable qu'on le croit.

2º Bataille disait : « Un dictionnaire commencerait à partir du moment où il ne donnerait plus le sens mais les besognes des mots. » C'est une idée très linguistique, (...) mais *besogne* va plus loin (c'est d'ailleurs un mot-valeur) ; nous passons de l'*usage*, de l'*emploi* (notions fonctionnelles) au travail du mot, à la jouissance du mot : comment le mot « farfouille », dans l'inter-texte, dans la

³⁷⁵ Idem.

connotation, agit en se travaillant lui-même ; c'est en somme le *pour-moi* nietzschéen du mot.

3º Le tissu des mots-valeurs, constitue un *appareil* terminologique, un peu comme on dit « appareil de pouvoir », il y a une force de rapt du mot ; le mot fait partie d'une guerre des langages.

4º Pourquoi ne pas concevoir (un jour) une « linguistique » de la valeur, non plus au sens saussurien (*valant-pour*, élément d'un système d'échange) mais au sens quasi moral, guerrier – ou encore érotique ? les mots-valeurs (les vocables) mettent le désir dans le texte (dans le tissu de l'énonciation) et l'en font sortir : le désir n'est pas dans le texte par les mots qui le « représentent », qui le racontent, mais par des mots suffisamment découpés, suffisamment brillants, triomphants, pour se faire aimer, à la façon des fétiches.³⁷⁶

Ater-nos-eimos ao sentido mais importante dessa extensa citação que retiramos do texto de Barthes sobre Bataille, no sentido de fazermos refluir em nossa própria experiência o que nos foi dado como um encontro feliz, já no momento de *prova-ção* ou *épreuve* da leitura dos textos de Clarice e Blanchot. Ou seja, que viemos pensando até agora numa estratégia que chamamos teatralidade maquínica da literatura com o intuito de poder pensar os textos literários que desejaríamos “ter escrito”, ou traze-los tão próximo de nós mesmos que eles pudessem nos transformar em algo que não pode ser descrito, pois transvaloraria algo que não deixa resto e se consome inteiramente no prazer de sua leitura, no deslocamento que efetua efeito sobre efeitos numa articulação desejosa de uma escritura

³⁷⁶ Op. Cit., pp. 375-376. “Será necessário sem dúvida [...] um dia, uma teoria das palavras-valor (dos vocábulos). Podemos remarcar, enquanto esperamos: os vocábulos são palavras sensíveis, palavras sutis, palavras amorosas, denotando seduções e repulsões (apelos de gozo); um outro morfema de valor é em alguns casos o itálico ou as aspas; as aspas servem para enquadrar o código (para desnaturalizar, desmistificar a palavra), o itálico, ao contrário, é o traço da pressão subjetiva que é imposta à palavra, de uma insistência que se substitui à sua consistência semântica.

1º Contrariamente a todo um prejulgamento modernista que não presta atenção a não ser à sintaxe, como se a língua só pudesse se emancipar [...] nesse nível, é preciso reconhecer um certo erratismo das palavras: algumas estão na frase, como blocos erráticos; o papel da palavra (na escritura) pode ser o de cortar a frase, por seu brilho, por sua diferença, sua potência de cisão, de separação, por sua situação fetiche. O “estilo” é mais palpável do que pode-se acreditar.

2º Bataille dizia: “Um dicionário começaria a partir do momento em que ele não daria mais o sentido mas ocupações (*besognes*) das palavras” é uma idéia bem lingüística [...] mas ocupação (*besogne*) vai mais longe (é de todo modo uma palavra-valor); passamos do uso, do emprego (noções funcionais) ao trabalho da palavra, ao gozo da palavra; como a palavra “fuçar” (*farfeuille*), no inter-texto, na conotação, age se trabalhando ela mesma; é em suma, o *para-mim* nietzscheano.

3º O tecido das palavras-valor constitui um aparelho terminológico, um pouco como se diz “aparelho de poder”, há uma força de raptu da palavra; a palavra faz parte de uma guerra das línguas.

4º Porque não conceber (um dia) uma « linguística » do valor, não mais no sentido saussureano (valendo-por, elemento de um sistema de troca) mas no sentido quase moral, guerreiro – ou ainda erótico ? As palavras-valor (os vocábulos) põe o desejo no texto (no tecido da enunciação) e as fazem sair: o desejo não está no texto pelas palavras que o « representam », que o contam, mas por palavras suficientemente seccionadas, suficientemente brilhantes, triunfantes, para se fazerem amar, ao modo de fétiches.

futura, nem originária desse efeito, nem desvinculada de sua relação fragmentária, passada e remetida a sua diferença, sua recomposição sob novos elementos ainda nem existentes mas já prometidos como seu próprio e paradoxal passado.

Aparelho ou máquina, a teatralidade que almejávamos discernir na poética blanchotiana e clariciana se desenvolvia como uma espécie de utilidade dinâmica para envolver essa matéria incorpórea da ficção, essa máquina de distribuição de imagens e ações disseminadas numa corporeidade intraduzível do gesto de escritura literária. Ela almejava criar os elementos retirados do próprio tecido ficcional, para em seguida remetê-los uns aos outros numa reincorporação nova, inevitável e impossível de ser comprovada a não ser como algo independente e novo, adquirindo vida pelo acompanhamento das cenas e extrapolando seus próprios sentidos, ao tornar-se uma abertura no deslizamento das imagens aí produzidas.

Essa teatralidade³⁷⁷ almeja também, a partir do que foi chamado cartografia dos gestos e acompanhamento das vozes narrativas, fazer ressoar a possibilidade de um mapeamento de gestos e suas circunvoluções estáticas e dinâmicas, percebendo se possível uma mensagem qualquer que já sempre se dizia na imanência de seu brilho transparente e dissimulado no significado de cada palavra, no fio branco ou translúcido da escuta que se

³⁷⁷ Se o “efeito de real” para Barthes marca a elaboração progressiva na literatura moderna (ao menos no final do séc. XIX) uma noção de teatralidade literária deveria poder pensar nesse mesmo efeito de real numa chave de leitura ainda mais dinâmica, incorporando a noção de uma “*illusion référentielle*” no âmbito de uma dinâmica heterológica da produção da literatura ou de um pensamento literário que possa transversalizar o texto narrativo nessa polissemia ativa e passiva que instaura uma noção de verossimilhança permeada de todo o potencial subjetivo e crítico que a literatura no século XX não deixou de fazer a experiência radical, chegando aos limites de uma “literatura pensante” ou de um “pensamento literário”, numa espécie de dobra em relação à especulação filosófica e que exigiria não apenas a leitura estruturalmente dinâmica de seus elementos, mas a observação e o desdobramento crítico e ético para fora de seu sistema, invocando o caráter eminentemente dramático e performático dos “efeitos de real” que participam do jogo imanente e transcendental entre o corpo e o corpus dessa escritura.

Um tanto quanto tardiamente que nos remetemos principalmente ao capítulo inicial “Qu’est-ce que l’écriture?” de *Le degré zéro de l’écriture*, onde já desde 1953, Barthes apresentou todo o roteiro que ocupam as problemáticas da tese. Do problema sobre uma economia crítica do estilo à questão da teatralidade maquínica da literatura que orientou o desejo de leitura dos textos de Clarice Lispector e Maurice Blanchot, percebemos nesse retorno a esse texto fundamental sobre a articulação semiológica entre língua, estilo e escritura, refluir com nova força toda a problemática que nos orientou em direção à pesquisa. Esperamos que na rememoração “tardia” e em sobressalto que tenha ocasionado essa releitura possamos antever uma perscrutação mais refinada sobre as possíveis entradas nos textos que nos ocupamos.

A teatralidade é « le pensif » do texto. Barthes dirá no « fechamento » de *S/Z* : « la pensivité (des visages, des textes) est le signifiant de l’inexprimable, non de l’exprimé ». Cf. « L’effet de réel »; « XCIII. Le texte pensif » in : *S/Z* in : BARTHES, Roland. *Oeuvres Complètes, III - 1968-1971*. Paris, Seuil, 1994, pp. 25-32 e p. 300 ; e *Le degré zéro de l’écriture*, in : BARTHES, Roland. *Oeuvres Complètes, I - 1942-1961*. Paris, Seuil, 1953, pp. 171-183.

inbrica atrás de casa frase, ou de cada imagem angustiosa e vigorosa encenada por essa voz ou pelas vozes que nesses textos se dissimulam, se inventam a cada vez na vida ou no sopro de quem as lê.

Quando encontramos ou reencontramos Barthes, então, um encontro feliz pode ter lugar, quando nos liberamos de fingir (mas aí há uma potência do falso que desejamos) estabelecer os nexos visíveis de tal empreitada (uma cartografia dos gestos e dos vocábulos afectivos do texto, sua relação com o espaço e com o tempo) e nos lançamos daí em diante, sob o signo dessa liberdade calcada na imagem de prazer oferecido na tessitura dos próprios textos, na cadência das próprias palavras e em suas posições fetiche no texto, na abertura, enfim, dessa experiência de escritura, que ao mesmo tempo em que a lemos nos escritores que desejamos ter próximos, nos envia à sedução de sua transvaloração, de sua (in)operância ativa que nos implica e multiplica como imagem e teatro fascinante do mundo.

A teatralidade de uma poética do neutro.

Où est le commencement ? Est-ce quelqu'un ou quelque chose qui commence?

Nous avons la réponse de Hegel : la mort est la vie de l'esprit. « L'esprit ne survit pas à la mort, il est la relève de la vie immédiate... L'esprit vit en tant qu'il est mort à l'instance qu'il FUT lui-même... La formation antérieure n'est plus vivante. » D'où résulte, et c'est très important : « L'entité que je fus ne peut plus dire « je ». « Je » ne peut plus se parler ALORS qu'à la troisième personne. C'est ainsi que Hegel en vient à « nous » (nous, c'est à dire moi alors et moi maintenant) Par là, rien ne se perd. La mort est toujours une belle mort, puisque « retenue » dans le « nous » que font ensemble le moi alors et le moi maintenant.

Mais est-ce que vraiment rien ne s'est perdu ? Ce qui est nécessairement perdu c'est la présence « vive » ALORS de ce qui est MAINTENANT. La contingence est perdue, et l'on peut douter de la présence du « alors » Et le temps lui même qui se réduit à n'être que la relève d'un mode par l'autre est perdu. [...]

Par la grâce ou par la faute de Hegel, nous pressentons que ce qui à présent semble si vif a nécessité le déjà mort. C'est ce que Lyotard appelle mélancolie et d'autres « nihilisme »

Mais si le commencement n'est pas la fin, si l'on pense toute naissance comme une mort, et la mort comme naissance sans « vérité », pourquoi y a-t-il un double non-être ? Pourquoi non-être comme naissance et non-être comme mort ?

C'est une énigme, et l'énigme du commencement révèle qu'IL Y A un rapport avec ce qui n'a aucun rapport. Naissance qui n'est pas seulement mélancolie, mais est infiniment plus douloureuse que la mort. Ainsi, dans les « Poèmes de Samuel Wood » :³⁷⁸

³⁷⁸ BLANCHOT, Maurice. *Une voix venue d'ailleurs*. Paris, Gallimard, 2002, pp. 29-31. “Onde está o começo? É alguém ou algo que começa?

Temos a resposta de Hegel: a morte é a vida do espírito. “O espírito não sobrevive à morte, ele é a superação da vida imediata... O espírito vive na medida em que ele é morto na instância em que ele FORA ele mesmo... A formação anterior não é mais vivente”. Do que resulta, e é muito importante: “A entidade que eu fora não pode mais dizer “eu”. “Eu” não pode mais se falar “ENTÃO” (*alors*) a não ser em terceira pessoa. É assim que Hegel vem à “nós” (nós, vale dizer, eu então e eu agora). Por aí nada se perde. A morte é sempre uma bela morte, pois que “guardada” nesse “nós” que fazem juntos o eu então e o eu agora.

Mas verdadeiramente, nada se perdeu? O que está necessariamente perdido é a presença “viva” ENTÃO daquilo que é AGORA. A contingência é perdida, e pode-se duvidar da presença do “então” e o tempo ele mesmo que se reduz a não ser mais que a superação de um modo por outro é perdido. [...]

Pela graça ou pela falta de Hegel, nós pressentimos que isso que no presente parece tão vivo necessitou do já morto. É o que Lyotard chama melancolia e outros “nihilismo”.

É um enigma, e o enigma do começo revela que HÁ (*IL Y A*) uma relação com o que não tem nenhuma relação. Nascimento que não é somente melancolia, mas é infinitamente mais doloroso que a morte. Assim, nos “Poemas de Samuel Wood”.

O intuito, apesar de ter-se tornado um pouco retórico, foi o de tocar ou ao menos resvalar essa região do fascínio que coexiste ao movimento da significância do olhar. Esse movimento de fascinação é operado na escrita blanchotiana pela via da instauração de uma poética (do)neutro, como dizíamos e essa poética é articulada muitas vezes pelo que chama Dominique Rabaté, ao ler o poeta Louis-René des Forêts, de uma potência retórica de “cláusula-relance” do aforisma.

Na verdade é toda uma leitura afinada a respeito de uma gestualidade ou teatralidade no nível retórico se assim podemos dizer, que Rabaté faz convergir e relaciona a título de tese sobre a leitura de um caráter eminentemente aforístico e (in)operante de uma poética do neutro nos “Poèmes De Samuel Wood” de des Forêts.

Esse movimento de um « aforisma poético neutro » - e que aproximamos do sentido que damos ao termo(in)operante para uma operacionalidade com relação a toda a problemática da poética (do) neutro a qual Christophe Bident articula singularmente a especificidade da escritura paradoxológica de Maurice de Blanchot - não é trivial, e sua teatralidade é exposta em três tempos: Num primeiro ato Rabaté começa citando um “fragmento” de Um Voyage Ordinaire de Jacques Borel:

Dire de grandes choses banales avec as respiration à soi, sa sufocation, c'est ça, peut-être, être, être vraiment un écrivain ³⁷⁹

Essa citação ela própria é um aforisma de potência (in)operante que informa em seus semas principais uma potência paradoxal a qual, ao mesmo tempo em que se remete ao movimento e à cadência do processo vital (respiration suffocation) instala uma performance semântica do contínuo e do descontínuo, ou do ativo e reativo (grandes, banales) assim como a lemos a partir de Bataille e Deleuze. Aí se dá justamente nessa máquina do

Não poderia deixar de remarcar que Blanchot um pouco adiante, cita Dominique Rabaté no marco da discussão sobre o intervalo ou o que chamamos de “eclosão do intervalo” quando lemos anteriormente Claude Morali comentando a escritura de Bataille. De fato há uma exigência ou um enigma absolutamente próprio à *eclosão do intervalo* (existência). Essa eclosão é comentada por Blanchot em relação aos poemas de des Forêts nos seguintes termos: « L'enfant, arraché à sa mère (à ce qu'il croit avoir été une union immédiat) laquelle finit par l'expulser prématurément (mais s'il n'est pas assez grand pour l'existence dans le monde, il est trop grand pour l'immédiateté maternelle, pour la « matrie »)* l'enfant symbolise le commencement dans l'entre-deux. Il a surmonté l'énigme de l'être-là, présentant aux autres la vivacité d'une présence stupéfiant, mais par cette vivacité, l'EXPIANT par les déceptions, les questions vaines, le silence à la fois obtenu et perdu. Il est EN DETTE du commencement (dit Lyotard), et s'il ne peut s'acquitter de cette dette (car il ne peut pas se contenter d'être un héritier, fût-il fils de « roi »), il ne peut donc s'arrêter de naître, ARRÊT de naissance. » [*Blanchot remarca aqui a importância do livro de D. Rabaté : *Louis-René des Forêts : la voix et le volume*, Paris, José Corti.]

aforismo, segundo Rabaté, uma translação paradoxal do sentido que releva do movimento da própria vida e de sua instalação no intervalo da existência e diante do processo e da força entrópica em direção à finitude.

No aforismo se daria uma espécie de “autonomia sintática” do “fechamento da frase” à posição ou na direção de uma “generalidade”, se daria a coexistência de uma “reversão paradoxal” e uma “definição inesperada” e finalmente o aforismo se remeteria a “uma vontade de dizer junto à autoridade do impessoal” a qual alcançaria por essa autoridade “uma verdade englobando todo o sujeito da enunciação”³⁷⁹. Esses são exatamente os termos que utiliza Rabaté em sua descrição do aforismo.

Mas entremos no segundo ato da descrição performativa de uma retoricidade ou de uma teatralidade maquínica (in)operante, se podemos assim dizer e portanto avançar nossa compreensão do intuito de Rabaté estar relacionado a questão de uma poética do neutro em Blanchot, a qual deve tanto fundar quanto afundar uma constituição em sobrevôo, uma performance neutra, no sentido de que o aforismo deveria ao mesmo tempo em que ativa uma força paradoxológica, não pode se entregar às facilidades de uma maquínica repetitiva, daí buscando para alcançar a verdadeira potência de uma (in)operância, tanto fazer entreter-se o contraditório quanto inventar no seio do paradoxo um excesso e uma diferença.

Rabaté o indica do seguinte modo:

La justesse de l’aphorisme, c’est qui en signe la réussite en même temps qu’elle lui donne sa frappe, réside, spécialement à l’époque moderne et contemporaine, dans les ressources de cet écart entre le singulier et le général, entre l’impersonnel et le subjectif. Ce sont ces ressources et ces tensions que je voudrais préciser (...). La tension qui préside à l’aphorisme moderne a sa source dans la conscience (pour l’écrivain comme le lecteur) de l’écart entre énonciation et énoncé.³⁸¹

Mas há o perigo de uma repetição sem diferença e voltada a si própria que enfraqueceria o aforismo de seu valor ou sua potência autenticamente “clausular e de reinvenção” (sa valeur de clause-relance rhétorique) ou como nós nomeamos nessa

³⁷⁹ Apud. RABATÉ, Dominique. *Poétique de la voix*. Paris, José Corti, 1999, p. 27.

³⁸⁰ Op. Cit., pp. 27-8.

³⁸¹ Idem. “A justeza do aforismo, o que assinala seu êxito ao mesmo tempo em que lhe dá seu timbre (*frappé*) reside, especialmente na época moderna e contemporânea, nos recursos dessa separação entre o singular e o geral, entre o impessoal e o subjetivo. São esses recursos e essas tensões que eu gostaria de remeter [...]. A tensão que preside o aforismo moderno tem sua fonte na consciência na consciência (para o escritor como para o leitor) da distância entre enunciação e enunciado.”

pesquisa, sua potência de (in)operância. O perigo de uma “facilidade da sentença e do enunciado paradoxal”³⁸².

O aforisma enquanto performance do fragmentário não pode se deter em sua própria repetição puramente descontínua. Ele não pode existir senão em relação à cisão no seio do próprio contínuo, desde sempre paradoxologizado em sua própria constituição ou re-constituição elíptica, sazonal e inventiva no seio da própria repetição.

Na descrição dessa situação, passamos ao terceiro ato na teatrológica crítico teórica que faz Rabaté sobre a performance(in)operante dos poemas de Des Forêts.

L’aphorisme est à considérer comme un régime particulier de l’énonciation, un de ces points extrêmes, il faut l’envisager dans le cadre d’une diction plus vaste, comme un moment – à la fois du point de vue du rythme, de la pensée et de la voix – de l’économie plus générale d’un texte, qui en spécifie les modalités aussi bien que les stratégies ouvertes. C’est moment est bien sur fascinant, puisque l’énoncé aurait la prétention de se tenir par lui même, tout seul ; mais, en même temps, comme tout ce qui fascine, il est médusant, c’est à dire mortifère, s’il désigne dans le même geste une clôture de l’énonciation, son étrangement.

Dans cette optique, c’est le rôle stratégique de l’aphorisme qui m’intéressera, sa valeur de clausule-relance rhétorique (...)³⁸³

A esse excesso ativo (o que torna a repetição autenticamente descontínua no seio do contínuo, sem o enfado que Rabaté vê junto a Pascal Quignard às vezes se instalar nessas performances do fragmentário³⁸⁴) no seio da repetição do aforismo e que funciona como força paradoxal de reinvenção de uma destinação puramente dialética de sua significância enunciativa; Dominique Rabaté remete-se ao sentido daquele valor cláusula-relance retórico que em última instância presume um poder de “ponctuation” fundamental.

Numa dicção mais vasta do poder de enunciação do fragmento aforístico, existiria uma performance e um ritmo próprios à teatralidade complexa do contínuo e do descontínuo, do geral e do particular. Cabe ao crítico perceber as instâncias onde uma

³⁸² Idem.

³⁸³ Idem., p. 30 “O aforismo poderia ser considerado como um regime particular de enunciação, um de seus pontos extremos, é preciso o perceber no quadro de uma dicção mais vasta, como um momento – ao mesmo tempo do ponto de vista do ritmo, do pensamento e da voz – da economia mais geral de um texto, que especifica as modalidades tanto quanto as estratégias abertas. Este momento é certamente fascinante, porque o enunciado teria a pretensão de se ater a si mesmo, somente ele, mas ao mesmo tempo, como tudo o que fascina, ele é medusante (petrificante), vale dizer, mortífero, se ele designa no mesmo gesto um fechamento da enunciação, seu estrangulamento.

Nesta ótica, é o papel estratégico do aforismo que me interessará, seu valor de cláusula-relance retórico”. (Em português também há para cláusula, além do sentido jurídico e gramatical o sentido musical de encadeamento do ritmo.)

³⁸⁴ Cf. Op. Cit., p. 29.

pontuação opera o timbre ou a marca dessa coexistência suspensiva, ou dessa sobredeterminação ativa que remete o aforismo a sua autêntica potência de (in)operância.

Nesse “ponto” ou na pontuação que relançaria a própria cláusula dessa crítica, votemos pelo movimento de retorno e de descontinuidade necessário, a entrada ou a reentrada dessa cena proposta e teatralizada por Dominique Rabaté e que toma agora naquilo que procuramos fazer seguir nesse trajeto, o sentido de sua força paradoxal.

« Faut-il donc se taire ou dire autre chose
Qui ait chance d'échapper au sort commun ?
Nous sommes pas de force à nous défendre
Le silence même en dit plus long que les mots
Et tout ce qui parle est fait de chair mortelle »³⁸⁵
(page 29, sixième poème)

É na epígrafe de Maurice Blanchot, portanto, junto à seqüência desse fragmento de des Forêts, que ao retornarmos, pontuaremos tanto o fechamento quanto a abertura dessa teatralidade crítico-poética, e que gostaríamos de poder ter seguido um pouco mais, mesmo que fragmentariamente, pois desses fragmentos, acompanhamos o excesso ativo que nos remeteu justamente à fonte de sua remessa, e ao desejo da experiência de sua (in)operância mais própria, que no aforismo e na pontuação de seu ritmo paradoxalmente ativo pôde nos apresentar Dominique Rabaté a força da poética neutra nos poemas de Luis-René des Forêts.

**Duas cenas, múltiplas séries e o (in)expressivo ou (in)operante pulsante de uma experiência limite pressentida como teatralidade maquínica da literatura.
A cena inaugural. O começo dos começos.**

Não se falará de epifania³⁸⁶ aqui. Sendo que paradoxalmente no mesmo movimento denegativo que informa sua ausência já a inscrevemos numa certa positividade. Talvez aí se apresente muito dos

³⁸⁵ Apud. Op. Cit., p. 31. “Seria preciso, portanto, calar-se ou dizer outra coisa / Que tenha chance de escapar à sorte comum? / Não somos força a nos defender / O próprio silêncio diria mais que as palavras / E tudo o que fala é feito de carne mortal” (página 29, sexto poema) (Tradução livre nossa).

³⁸⁶ Pois não consideraremos *epifania* no sentido que foi usado por uma parte da crítica brasileira seguindo basicamente o trabalho de Olga de Sá, *A escritura de Clarice Lispector* de 1979. De fato, não podemos presumir uma aceção de epifania que de algum modo aglutine numa espécie de teleologia, ou de gesto alegoricamente transcendente, toda a potência que constantemente nos esforçamos por esboçar, e que lemos mais próxima de uma dinâmica imanente.

Apesar do tom em muitas das vozes *narrativas* ou *narradoras* nos textos claricianos parecer escamotear elementos para se pensar nessa descarga de intuição transcendental que invadiria seus personagens ou as vozes que os narram, nós não lemos essas cenas desse modo, mas procuramos criar um desvio necessário em relação ao que acreditamos estar vinculado, nessa literatura, à teatralidade maquínica que movimenta o próprio

desdobramentos problemáticos que circulam sob a designação do intervalo ou do (in)operante. Ao menos de um determinado uso desse termo “epifania” reintroduzido a partir de leituras críticas sobre a obra de Joyce e que deixaram marcas profundas numa certa crítica de Clarice Lispector. Daí que daquilo que procuraremos teatralizar a partir dos textos *A paixão segundo G.H.* de Clarice Lispector e *Thomas l’Obscur* de Maurice Blanchot³⁸⁷, não tratará de escrutinar qualquer metáfora como representação, iluminação ou avatar demiúrgico advindo da linguagem; e não há revelação nesses textos que não se borre ou se oculte ao mesmo tempo em suas próprias artimanhas e dissimulações ativas ou em suas cadências internas e que não seja novamente encadeada e devolvida transtornada em seu valor de exposição – esse movimento se aproxima do “isso” subreptício que parece querer ser “revelado” nesses relatos, ao mesmo tempo em que se recolhe em sua própria aparição neutralizada – ao deslize para fora de suas paragens³⁸⁸ enunciativas ou de seus territórios paradoxalmente paródicos.

inominável muito mais do que qualquer significado inefável revelado ou encarnado numa categorização transcendente, essencialista e que exerceria, de qualquer modo, essa condenação representativa que separaria indubitavelmente o *corpo* e o *corpus* dessa literatura, *sua situação enunciativa limite*, numa metaforização de iluminação e de descarga de sabedoria ou de gesto metafísico, no intuito de compreender uma certa “mensagem transcendente” que o crítico, aparentemente dotado da iniciação necessária (de um poder hermenêutico legitimador) poderia fazer valer, “dando a ler” o segredo ou a intuição de uma literatura que estaria por “aguardar” aquilo que Barthes chama de *polissemia hierarquizada*, operada por uma teologia medieval, ou seja, em sua última etapa de desciframento, “a mais profunda, a mais secreta”, adviria o sentido *anagógico (anagogique)* de uma leitura do texto literário, o que se revelaria apenas depois dos outros sentidos e como a própria encarnação da verdade indizível, a saber, após os sentidos, literal, histórico e moral ou ético. Cf. « Polissemie - Textes, 1970 », in : BARTHES, Roland, *Oeuvres Completes, III - Livres, Textes, Entretiens*. Paris, Seuil, 1994, 2002, pp. 512-514.

Nesse sentido, preferimos acompanhar a leitura do conceito de epifania que opera Dominique Rabaté quando lê *Dubliners* de James Joyce. Ele remete a uma noção de epifania que se exerce como *efeito* no leitor dos traços imanentes da própria enunciação. “A epifania não tem verdadeiramente lugar para aquele que enuncia, mas para aquele que recolhe os traços. [...] A epifania necessita de um terceiro, de um testemunho”. Cf. RABATÉ, Dominique. *Poétiques de la voix*. Paris, José Corti, 1999, p. 131 (Tradução nossa).

³⁸⁷ “Agora vou te contar [...] de como vi a linha de mistério e fogo, que é linha sub-reptícia”. Cf. LISPECTOR, Clarice. *A paixão segundo G.H.* Rio de Janeiro, Rocco, 1998, p. 98. (129) A partir de agora todas as citações relativas tanto *A paixão segundo G.H.* quanto a *Thomas l’Obscur* acompanharão como acima referido, a seguinte estratégia tipográfica:

1) no texto de Clarice Lispector, aparecerá somente a referência da edição brasileira com sua numeração de páginas e em seguida, entre parênteses, a numeração de páginas da edição francesa: LISPECTOR, Clarice. *La Passion selon G.H.* Traduit par Claude Farny. Paris, Des Femmes, 1978, 1998.

2) No caso das duas versões do texto *Thomas l’Obscur* de Maurice Blanchot, quando se tratar da primeira versão desse texto, se indicará sua referência como aparece na contra capa de sua reedição de 2005: BLANCHOT, Maurice. *Thomas l’Obscur*, Première version, 1941. Paris, Gallimard, 2005; e quando se fizer referência à segunda versão deste texto, se indicará como aparece em sua contra capa: BLANCHOT, Maurice. *Thomas l’Obscur*, Nouvelle version. Paris, Gallimard, 1950, 2005, referindo-se à numeração de páginas desta segunda versão, exatamente como fazemos com os textos de Lispector, a saber, com o primeiro número de páginas referente à nova versão em francês e entre parênteses a numeração da tradução de nossa autoria e que se encontra em Anexo no final do volume II da tese em sua versão completa em português.

³⁸⁸ Cf. para uma leitura crítica, o texto “Pas” do livro de Jacques Derrida, *Parages*. Paris, Galilée, 2003 que, para nós, performa a obra blanchotiana de forma absolutamente potente e exerce o que procuramos chamar aqui de *épreuve crítica*. Diria que de algum modo, houve sempre uma espécie de intuição ou de aproximação heurística com esse livro, quando nos surgiu a idéia de operar uma noção de *teatralidade* como estratégia para se pensar o tipo de experiência literária limite dos textos ficcionais de Blanchot e de Clarice, e ainda talvez, o próprio desafio de se pensar os dois textos “em performance” ou “em cena” de uma escritura crítica.

Mesmo que os modos e a expressividade formal na produção das vozes narrativas dos textos que nos ocupamos sejam, cada qual potencializados a partir de sua autenticidade e singularidades mais próprias, e remetendo cada um à reverberação de sua produção e de sua leitura, ao que gostaríamos de chamar de teatralidade pulsante de seus corpos expressivos - cada qual organizando e rearranjando a seu modo, uma certa perspectiva literária e filosófica únicas (e a essa espécie de limite entre literatura e filosofia chamaríamos justamente teatrológica ficcional) procuramos pensar o próprio ou a propriedade dessa *transferência* que se desinstala repetidamente no intervalo pulsante do texto e que vasculharia incessantemente cada uma das séries que pudermos fazer ressoar umas nas outras e que chamamos de cenas inaugurais - Derrida nos pareceu criar uma performática que “duplica” ou “simula” (no sentido da potência do simulacro deleuzeano) algumas das estratégias de Blanchot, o qual sempre produziu em sua ficção ao modo dos *récits* isso que chamamos de *teatrológica ficcional* ou teatralidade maquinica da literatura e que alcança uma expressividade limiar com a produção blanchotiana em seus escritos mais tardios, de uma escritura fragmentária e aforística, teatralizando a própria noção rítmica do pensamento como desastre do ontológico ou uma (im)possível ontologia do desastre. Se Blanchot performa uma voz a partir da cisão dessa voz na expressividade de um “*entretien*” infini, o que numa tradução também performática poderia ser pensado como o que “toma”, “tira”, ou “traça” (*tien*) um “entre” ou um “intervalo”, um espaço neutro entre duas bordas discursivas (*l’entre*), para a partir daí se infinitizar nessa relação discreta e amistosa de doação do “vão” ou da “cesura” sobre o próprio desastre do pensamento, Derrida o repete numa espiral diferencial, citando Blanchot até o momento indeterminado (pois dado ou doado por toda a região dessa transferência) onde uma espécie de trans-mimese se efetua na forma de uma tessitura textual dramatizada por sua própria crise de absoluta correspondência e de absoluta diferença (aqui propositalmente suplementarizamos a própria maquinica do quase-conceito de *diférence*). Esse texto de Derrida que performa duplicando “em *différance*” vários textos de Blanchot, chama-se “Pas”.

Em “Pas”, primeiro texto de *Parages*, é possível também perceber uma fina “alegoria” em relação à teatrológica blanchotiana operar um tensionamento performático com o problema da representação e de um devir-mimese catastrófico, se assim podemos dizer, reforçando as aspas em alegoria, como o lembra Nancy em “*Un commencement*” e para remetermos-nos à mesma duplicação diferencial de uma espécie de *mimesis* originária mas sem fundamento, baseada no rastro de sua presença-ausência ou numa espécie de “transferência” constitutiva no seio da reiteração maquinica e diferencial da própria matéria incorpórea (imagem), assim como o pensava Philippe Lacoue-Labarthe, por toda a reflexão de *A imitação dos modernos*. (São Paulo, Paz e Terra, 2000) particularmente na subseção “O instável” pertencente a “Tipografia”, p. 95, quanto em seu livro *l’Allégorie*, seguido de *Un commencement* onde Nancy se “acopla” ao mesmo tipo de experiência de “transferência” imanente a que aludimos como a própria possibilidade de uma teatralização narrativa no âmbito de uma crítica preocupada em se manter numa linha de tensão própria à problemática da representatividade como presença dinâmica da mimese e de seu correlato ontológico, a experiência de um pensamento dos limiares do pensável.

Em “Pas”, insistimos nesse texto, há uma sutil “alegoria”, ou melhor, há, se nossa intuição for adequada, uma autêntica teatralidade maquinica também da crítica no que concerne à performance dos textos blanchotianos operada por Derrida. Pois essa dramaticidade que é posta em jogo através da constelação citacional ali operada e da crise narrativa exposta e re-exposta na própria re-duplicação das vozes que compõe o “*entretien*”, o “entre-ter-se” derridiano da própria voz que pensa o texto, se expande e se desdobra numa alusão performativa, a própria matéria incorpórea que é posta em jogo por Blanchot nas diversas máquinas literárias de pensamento paradoxal (performances que são uma verdadeira Poética do Neutro, no sentido que lhe dá Christophe Bident ao referir-se à potência de suspensão lógica e estética do que ele chama deleuzeanamente de *concept-affect* do neutro em Blanchot) que são por exemplo toda a cênica e a retoricidade aporética entre o sentido de *pas* como passo e cadência do passo e *pas* (ne .. pas) como estrutura negativa de inferência ou referencia lógica.

Agora começamos a ter mais clara a possibilidade de descrição dessa idéia de teatralidade ou de teatrológica ficcional que percebemos na experiência derridiana sobre o texto blanchotiano. E talvez apenas porque podemos ter lido essa imbricação quase-cênica da duplicação performática de Derrida com Blanchot é que poderemos encenar ou re-encenar uma série como cena especulativa e maquinica desse corpus-crítico de *Parages*. A fina “alegoria” que dizíamos tem a ver tanto com a imagem infinitizada de paragens litorâneas (*parages*) quanto com a infinitização das imagens que produz essa praia, esse litoral onde a amplitude do mar se interpenetra no limite ou na borda do litoral. “Pas” de *Parages* é o passo hesitante entre um espaço e outro na cadência de um movimento de espaçamento entre uma referência e o enigma de seu destino. Pas é também o acompanhamento passo a passo em relação a essas referências que se produzem e se extinguem a partir de uma performance elaborada a partir de uma poética do neutro. Todos os títulos das obras de Blanchot,

ficcionais ou ensaísticas, indicam ou aludem a um enigma, a um estranhamento ou, melhor, a uma cena que poderíamos dizer primordial e irremissível, exatamente no sentido de algo que existe ou existiu e necessariamente teve início, mas não se pode estabelecer uma referência absoluta a esse evento pois seu movimento pressupõe uma espécie de metamorfose reiterável de sua própria relação com sua origem, desde sempre aquém de qualquer domínio atributivo de sentido que não seja já um recuo, um distanciamento (*éloignement*). Por exemplo alguns títulos: *Thomas l'Obscur*, *Aminadab*, *Le pas au-delà*, *Celui qui ne m'accompagnait pas*, *Faux pas*, *Le Dernier Homme*, *Après coup*. *Précédé par Le ressassement éternel*, *L'amitié*, *L'écriture du desastre*, etc.

Essas paragens blanchotianas são percorridas por Derrida do único modo possível, a saber, se misturando à maresia e ao torpor que essa abertura sem fim entre o aberto e o fechado das paragens litorâneas promete quando se segue ou se acompanha tal sutileza e performance de pensamento que procura entreter-se nos limiares entre “um” dentro (*dedans*) e “um” fora (*dehors*) do pensamento. Se a atribuição de sentido sempre caracteriza uma estadia no dentro das manifestações existenciais essa mesma estadia projeta-se desde sempre para fora do manifesto quando uma potência reflexionante se descobre constituída desde sempre de uma negatividade própria do sentido ontológico como tal. Negatividade da própria referência em relação a seu sentido sempre já deslocado na extensão de sua própria atribuição.

A lógica ou o regime desse limiar entre o dentro e o fora do pensamento poderia assim ser descrito: o que é atribuído é manifesto como referência a algo existente e simplesmente dado, ou seja, tem sua existência ôntica em direção a um distanciar-se da origem desse mesmo movimento (a noção de “*viens*” como o próprio desse chamado da palavra-escritura - *Parole, Voix*), origem que se interpela a sua própria destinação, ou seja, o movimento e o início de sua atribuição, refere-se a algo constitutivamente extenso a partir de uma configuração própria e singular a essa mesma extensibilidade, logo constitui-se como relação pré-ontológica corpórea, participante da vertigem e do caráter abismal da matéria sanguínea, muscular e neurológica a um só tempo animada no espírito (*corpo-corpus*), ou *corpo sem órgãos* desfigurado e refigurado pelo traço e pela força poética da escritura, orbitando o desejo como campo de forças ativas e retroativas, assinalando na própria extensão os campos de proximidade e distância entre a imagem e o sensível, entre uma sensibilidade sobre a imagem e uma imagem da sensibilidade exposta como neutralidade e fascínio, ou seja, as afecções mesmas a que a consciência pode aceder nesse nível de teatralidade dessa poética.

Desse modo, Derrida performa ou sobre-performa as máquinas aporéticas blanchotianas (lógica do *double-bind*) desdobrando seus efeitos em outros efeitos que não pretendem interpretar (como domínio de subjetivação) seu registro, mas apenas “acompanhar” o movimento de circunscrição elíptica que as imagens blanchotianas, a nosso ver, teatralizam. Por exemplo, quando Derrida desdobra a potência retórica e performática do *sans/pas/sauf*. Cada uma dessas palavras se atribuindo uma função indecível (nem adjetivo nem preposição, mas performando uma potência de atração ou repulsão do sentido na frase e a partir daí tensionando essa linha vibrátil e obscura que se integra na ausência e no espaço entre o atribuível e o referível) opera uma verdadeira teatralização de efeitos e articulações sintagmáticas capazes de fazer reverberar aquela linha de tensão entre o dentro e o fora que associamos à cadência marítima e sua destituição gloriosa na linha litorânea.

Derrida comenta essa potência a partir da palavra *sauf* e lembremos, toda a reflexão derridiana passa a um grau acima liberando o seu próprio “dentro” especulativo ao se performar e se teatralizar citacionalmente e fragmentariamente no texto blanchotiano a partir da duplicação do efeito infinito do “entre-ter-se” dessa performance acoplada, sobre-performada ou teatralizada dos textos ficcionais de Blanchot:

[...] que veut dire *sauf*?

- C'est un mot puissant et dérobé, plus ou moins qu'un mot, ni adjectif ni préposition, l'un et l'autre, presque un nom parfois, l'exception faite du langage aussi que se servent beaucoup de lui et fascine à partir de lui.

À former comme une phrase développée, à peine suspendue, l'unité syntagmatique capable de tout, l'immense squelette ascétique marchant dans tous les sens et au-delà du sans, sans/pas/sauf donneraient l'illusion de dominer ou de rassembler la totalité du corpus si chacune des notions ou des oppositions que je viens d'avancer pouvait s'arriver jamais à elle-même, ne s'effritait ou ne s'effondrait sur son bord ; et si chaque faux terme de cette puissante formalisation n'interdisait à l'ensemble de se comprendre en soi, désarticulant la loi de la phrase et rompant l'identité de l'autre terme qui déjà se recoupe et remarque lui-même. Oui, de rien sauvé sauf du dehors auquel elles sont vouées. Rien, *sauf* le dehors. Encore ce projet de sauvetage appartient-il au projet d'écrire d'« autrefois » : celui qui aurait donc cherché à sauver au-dedans, le dedans, à réapproprier dans la garde de l'abri, dans l'intériorité assimilante de la maîtrise. Il est vrai que le dedans peut être aussi terrible et que la compulsion vers le dehors organise parfois la défense : Sauf le dehors, tout sauf le dehors.

Porém essa “saída” não se dá nunca como um movimento simplesmente possível e constituído em sua própria direção “para *fora*” do que adviria de um *dentro* subjetivo, provavelmente ficcional, lembrado ou inventado. Não, esse movimento para fora é a própria existência do dentro em convulsão poética ou a própria experiência do que Blanchot chama, a seu modo, “*exposição ao fora*” e que expõe em sua poética própria, ou em sua estética do neutro, a pulsão ou o pulsional do que chamamos de experiência limite da literatura e que necessariamente atravessa um corpo como corpus de um movimento de desejo e de criatividade poética.

De fato se trata de *provarmos* ou *experimentarmos* como experiência de *épreuve* crítica alguns movimentos de dentro para fora ou de fora para dentro que escorrem ou que deslizam a partir da escolha de algumas cenas desses textos. Talvez seja preciso afinar essas transferências, as quais seremos obrigados a tornar atribuíveis em outras configurações que viemos chamando de teatralizações do literário e que sobre-determinamos como uma possibilidade de descrição de séries entre séries múltiplas que se estabeleceriam entre esses dois textos.

No que diz respeito à *épreuve* crítica, se trataria simplesmente de convocar essa exposição ao fora em cada um dos textos a uma espécie de confrontação inaudita, recuperando a liberdade desse *acaso iminente* que se virtualiza no silêncio próprio dos textos e que se lança numa paradoxal e desfigurante realização inusitada da leitura.

Nessa *épreuve*, indicariamos que entre o espectador e a cena se dão multifacetados, uma série de solilóquios lançados ao *umbral* dos palcos imaginários que induzimos a se atualizarem como uma espécie de sobre-ficcionalização da ficção experimentada, aí nesse espaço literário aberto dessa *épreuve*, como um relance destituído de materialidade que não seja a da própria fuga da imagem no olho, ou simplesmente o desgaste e a asfixia da imagem reconvocada pelo esquecimento próprio a sua exposição interseccionada nesses dois textos.

Essas imagens desmaterializadas entre as cenas que procuramos fazer dobrarem-se umas nas outras, devem poder fazer ressoar o problema próprio à origem e dessa origem ser diferente do que se inicia como

Qu’il reste sauf sans nous. Le pas au-delà ne laisse plus intacte une quelconque opposition du dedans et du dehors. La parole sauve, ici, répond néanmoins au projet d’autrefois : « Mais ce n’est qu’une idée d’autrefois, je ne puis espérer leur donner ce dont je suis dépourvue, je n’en ai même pas le désir, elles me plaisent souvent extraordinairement ainsi (c’est là un autre aspect du danger) : Elles me séduisent par cette désœuvrement affairé... » Autrefois ne renvoie pas à une date, au passé d’un événement, plutôt à la structure du rapport à elle, la parole, à elles. Le *moment*... (« Pas » in : *Parages*. Paris, Galillé, 2003, p. 79.)

A palavra *Outroira* (outrefois), entre essas falas ou entre essas vozes que estão em jogo nessa performance, toma o lugar do movimento vibratório e atópico do *entre-ter-se* das vozes. O momento se esparrama entre o dentro e o fora da expressão poética sob a ameaça de sua perda total ou do perigo de seu extravio na pluralidade monstruosa da vacância do sentido. É necessário criar uma força de atração e repulsão a partir de palavras em *double-bind*, palavras que teatralizariam a própria imagem entre sua força geradora e sua “anti-força” de desgaste e de impulsão ao fora que não faz mais do que reverter e despolarizar incessantemente essa atmosfera litorânea (*Parages*), em perpétuo desgaste e esgotamento de sua “substancialidade”; aí onde um “ser” da palavra, ou melhor, uma imanência da palavra ou mesmo um acesso à imensa atividade fática ou entrópica da palavra, pode ao mesmo tempo em que aceder à obscura glória de sua emergência sígnica, também, por isso mesmo, deve deteriorar-se durante sua passagem à ambivalência de seu eterno movimento denegativo e paradoxal, no sentido de sua facticidade ou finalidade referencial posta a nu em sua instabilidade constitutiva. Toda atribuição contempla uma retirada de sua referência, produzindo o movimento próprio da

“início”. Pois a imagem que se busca ao se referir à cena inaugural é originária e inicia algo que não pode ser descrito categoricamente como tendo uma origem. Pois a escritura literária nesse caso, ou seja, como exposição ao fora, e como expressão de um limite que se refere ao “irreferível” da própria referência é a inauguração do “des-originário” como escape irrefreável ao que tem existência na duração.

Mas há uma insistência nessa impossibilidade de se agarrar o originário e que é atualizada como o início ou o começo do que começa, a inauguração do poético é propriamente uma certa atribuição do sentido do ser pela forma-força que toma em sua extensão própria ou em seu espaçamento singular, o literário, como a duplicidade que literalmente vive na dimensão “monstruosa” do corpo-corpus da literatura. A tarefa da possibilidade de acompanhamento e não de cooptação do movimento desse *corpo-corpus* literário que tem como potência uma espécie de eficiência em se ex-por ao fora, é o que desejamos fazer ressoar como uma tarefa, um gesto, ou um obrar ou desobrar próprio de uma experiência de teatralização nesses e desses dois textos.

Não há encarnação, iluminação ou epifania nesses textos. O que há é o que gostaríamos de chamar de transvaloração teatrológica das vozes desses textos. A luz que pode ser descrita como pertencente a essas experiências narrativas é do tipo de luz que escapa ao olhar assim como o ponto cego é a refração de uma objetividade direta e impossível de ser referida pela enorme distância e pelo desvio que, por sua razão refratária, se coadunam ao próprio olhar. Não existem necessariamente temas próprios a esses textos, pois a propriedade desses textos é fazer revolverem-se todos os temas numa figuração relacionada ao extático e à duração do corpo como corpus de uma travessia; corpus de uma faticidade irreduzível à potência de seu próprio acontecer e acontecer justamente em direção ao inexpressivo, em direção ao informe dessa continuidade sempre já inaugurada, seja o nascimento do próprio corpo como manifestação de uma crise em uma dramática da escrita, ou a um “arremessar-se” no desejo de escritura, mesmo que esse desejo seja para além da ordem do erótico, em direção ao gesto de uma convalescença do angustioso enquanto tal.

Fora do texto há o corpo, mas fora do corpo há toda uma relação com o textual e seu limite plausível que se apaga na indescritibilidade de suas metamorfoses e que, ao retornarem sem jamais terem realmente saído do corpo (como numa economia fabular dos afectos) figuram a imagem teatral dessa textualidade reatualizada no corpus enquanto literatura.

Essa voz narrativa reverbera uma continuidade ausente que me institui (e já sempre anteriormente reinstitui o gesto aural, nele desobrando e (in)operando seu próprio sentido, sua teatralidade esquiva – o nome próprio passível de uma espécie de re-transcendentalização - no paradoxo de uma ausência que se lança a suas reverberações na ambigüidade de um porvir de sua leitura) ao mesmo tempo em que me seduz na via de uma espécie de transgressão de sua própria imagem imaterial.

Ela (a voz narrativa) se reatualiza pelo modo do desvio e da insegurança, sob a marca do que não pode se alojar a não ser no espaço fluido, neutro e inexato da aporia, na cadência pós-metafísica do poético, pensado como potência sem lastro inteligível que não se reconfigure como a própria traição de sua origem, ou seja, que

transferência postergada do sentido para a pluralidade dos sentidos, neutralizando-se no porvir dessa espécie de *thanatografia* teatrológica da própria escritura enquanto gestualidade e performance no seio do poético.

a cada vez que procuro escutar essa voz, a escuto rapidamente sob a égide de sua potência mais própria, a do evanescimento ativo de sua atribuição, mas logo em seguida, e a cada vez, não podendo reter sua singularidade (im)potente e livre, recaio no desilusório de sua retomada fora de seu solo inaugural, fora de sua origem desde sempre já fruída e acalentada na esperança de sua “impossível morte anterior”.

“Impossível morte anterior”, pois justamente nessa dimensão da aporia do neutro, ou, no espaço que abre uma poética do neutro, se trataria dessa voz sempre já soar como a reverberação de uma *promessa*, vale dizer, como um existenciário constitutivo da própria poética do neutro, ou da teatralidade maquínica, esta força do porvir coexiste como espera e dessa espera como suspensão no próprio seio da atribuição do “enquanto tal” apofântico, relança como traço de escritura literária que prepara uma vinda inexorável e ao mesmo tempo já instalada como *premonição* ou espera atenta do que não se pode anteceder faticamente, a saber, a morte não percebida como finitude, mas, sobretudo, como emblema improvável do que não pára nunca de chegar³⁸⁹.

A potência da escritura, ao se direcionar para sua finalidade mais premente, a saber, a de se atualizar no espaço convulsionado e neutro, indecível e desobrado (no sentido que pensa Derrida num de seus últimos textos sobre Blanchot, ou seja, como poética blanchotiana inspirada na diferença ontológica heideggeriana, exposta no sentido do “motivo intraduzível do *Walten* (força, violência, poder, antes de toda determinação onto-teológica ou teológico-política da soberania) como origem da diferença entre o ser e o ente, a origem do ‘*en tant que tel*’ apofântico, portanto daquilo que distingue o *Dasein* do vivente animal, etc”)³⁹⁰ de sua criação, espaço interseccionado pela inorganicidade atônita do tempo, ritualiza com espasmo teatral sua figuração estética, lançando o corpo a partir de seu próprio arremesso inaugural a uma extensão ou ao espaçamento singular de uma nova abertura, cesura esta rachada de borda a borda por uma outra invaginação, a qual situa o espaço sóbrio e angustiosamente necessário onde se posta a voz do narrador e suas possíveis reverberações narradoras, os personagens e suas situações. A essa conjuntura nomeamos teatralidade ficcional.

Essas imagens de algo que “vem” e não deixa nunca de “advir” como um chamado silencioso dado como teatralidade ficcional tanto em Clarice quanto em Blanchot e que interpretamos na forma de uma economia da promessa e da premonição, podem ser lidas num certo *ethos* dos personagens claricianos que permanecem tentando entender o mundo “fenomenológico” a sua volta enquanto uma espécie de relação angustiosamente estática. Há distância quase solipsista entre os vários protagonistas e os personagens coadjuvantes, como por exemplo, no caso de Martin de *A maçã no escuro*, que precisou passar por uma espécie de peregrinação no umbral do real, muito semelhante à de Thomas de *Thomas l’obscur*, para em seguida, aos poucos, perceber que sua reentrada na realidade do mundo, mesmo como fugitivo de um crime

³⁸⁹ A esse respeito, indicamos o vertiginoso texto de Blanchot *Le pas au-delà* de 1973, livro que explora numa potência expressiva ainda mais plena e abismal, a maior parte das problemáticas blanchotianas em relação à densidade das questões que se possam desdobrar de sua *poética* ou *estética* do neutro.

³⁹⁰ O trecho completo no original: « Heidegger a toujours tenté de penser, souvent à travers le lexique et le motif intraduisible du *walten* (force, violence, pouvoir, avant toute détermination onto-théologique ou théologico-politique de la souveraineté), l’origine du « en tant que tel » apophantique, donc de ce qui distingue le *Dasein* du vivant animal, etc, donc d’un *walten* qui vient « avant » e rend possible, la produisant, la différence (Unter-schied) ontologique (la *walten* de l’*Austrag* qui n’est encore ni l’être, ni l’étant qu’il rassemble en les tenant séparés. » Cf. « Maurice Blanchot est mort » - Jacques Derrida, in: *Maurice Blanchot - Récits Critiques*. Sous la direction de Christophe Bident et Pierre Vilar. Tours, Farrago, 2003, p. 622.

ilusório, teria de se fazer muito lentamente, e finalmente ao se realizar, levá-lo ao encarceramento. Em Blanchot, não é preciso dizer que seus personagens não só coexistem numa relação angustiosa com o real, mas a realidade desse real é posta constantemente em suspensão a partir da paradoxologia e da tensão própria à poética do neutro que verifica nela mesma sua possibilidade de teatralização de uma cena tão terrificante quanto poderosa, de uma lucidez filosófica que ao mesmo tempo em que desgasta e implode qualquer forma de transcendentalização da realidade, informa a impossibilidade de uma estadia pacífica no seio da imanência que emerge dessa mesma lucidez em relação à potência própria e aporética do sentido da escritura.

Se pudemos ler com Derrida que este pôde, de algum modo, situar a discussão sobre a força convulsionante e “quase” inapreensível do *walten* (*quase* pois se trataria de permanecer sempre atento a essa “economia da imaterialidade da imagem ou da cena, ou do gesto”, como quisermos, que propõe uma poética do neutro como resto ou *restância* necessária a uma gramática suspensiva da factuidade, se assim podemos dizer) a partir da noção de neutro, é porque procuramos perceber esse interstício “figural” ou a economia de imagens “intervalares”³⁹¹ como um movimento potencialmente transversal da literatura, e essa, apreendida aqui, no sentido amplo de uma institucionalização do literário para além simplesmente dos sistemas semiológicos textuais, invadindo, por assim dizer, uma dinâmica disseminante e potencialmente ontológica de seus efeitos (dinâmica teatrológica portanto, no sentido que gostaríamos de expor ou de *épreuver* criticamente).

Essa região intervalar observada como espaço paradoxal de uma dinâmica do sentido estético, é o problema que, nos parece, Blanchot levou ao limite de sua execução, ali onde uma teatralidade do neutro deveria poder ser percebida no espaço que abre o próprio movimento que executa ou premedita a voz narrativa enquanto experiência do imaterial, tanto de uma imaterialidade do resultado dos efeitos estéticos, quanto de sua própria formalização expressiva, dada pela potência de seus elementos retóricos e suas funções gramatológicas. Esse jogo de tensões que compõe a poética do neutro põe em jogo, ao mesmo tempo, a instauração do próprio evento como impossibilidade de apreensão do instante de sua eventualização. Ali onde o tempo deve se *espacializar* ao se defrontar com o

³⁹¹ Jacques Derrida, um parágrafo abaixo do mesmo texto que acabamos de citar, aproxima ainda mais essa noção tão próxima à noção de neutro em Blanchot que é, ao nosso ver, sua *teatralidade* ou gestualidade performadas e potencialmente intervalares entre uma produção estética e uma reflexão filosófica, as quais fazem esse sobrevôo e “performance” do qual gostaríamos de perceber seu movimento paradoxal e “quase” inapreensível de forças centrífugas e centrípetas numa relação com a problemática da diferença ontológica em iteração permanente. Aí onde poderíamos pensar o movimento suspensivo da literatura, podem se “figurar” - na forma do que chamamos de *economia do imaterial*, os deslocamentos, as saídas e reentradas em relação àquele “enquanto tal” (*en tant que tel*) apofântico ao qual se remete Derrida - na forma dessa teatrológica ficcional que para nós é, tanto em Blanchot quanto em Clarice, o próprio movimento do que faz de seus textos uma intensa e reiterada procura ou experiência da literatura como pensamento no umbral de sua *prova-ção* (leia-se o próprio dessa experiência do *fora* que não pode ser pensada sem relação intrínseca e constitutiva com o seu *dentro* mais premente e historial no sentido heideggeriano).

interstício dessa pré-ontológica convulsionante que abre e fecha constantemente o espaço do neutro na forma de uma economia da aporia.

É nessa região instável, onde se tensiona o espaçamento intervalar entre corpo e corpus, entre o ser e o ente em incessante convulsão, que emerge a economia do imaterial enquanto possibilidade de acesso ao regime de forças que compõe o que chamamos de *teatralidade maquínica da literatura*, para além de uma fenomenologia da criação estética e em direção ao evento de performance que realiza o gesto ficcional e ensaístico como o de Maurice Blanchot em imagens como a da afecção ou percepção anfibológica sobre Anne e sobre a própria ausência e duplicidade de Anne quando o tempo literalmente se espaça e se abisma a partir de uma composição de imagens que teatraliza a inconsistência e a própria (in)operância das forças sempre neutralizadas e conquistadas pela aporia constante que se teatraliza pela voz narrativa do *récit* em *Thomas l'Obscur*:

C'est qu'on voyait, d'un naturel si familier, devenait, par le seul fait que manifestement ce n'était pas cela qu'il fallait voir, une énigme qui finissait non seulement par aveugler l'œil, mais par lui faire éprouver, à l'égard de cette image, une véritable nausée, expulsion de détritiques de toutes sortes à laquelle se forçait le regard en essayant de saisir dans cet objet autre chose que ce qu'il pouvait y voir. A la vérité, si c'est qui était entièrement changé dans un corps absolument identique, l'impression de dégoût imposée à tous les sens obligés de se considérer comme insensibles, si le caractère insaisissable de la nouvelle personne qui avait dévoré l'ancienne en la laissant telle qu'elle était, si ce mystère enfoui dans l'absence de mystère n'avait expliqué le silence qui s'écoulait de la dormeuse, on aurait été tenté de chercher dans un tel calme des indices sur la tragédie d'illusions et de mensonges dont s'était enveloppé le corps d'Anne.³⁹²

Ou no “final” do périplo estático de G.H. que, no quarto da empregada, adentra numa convulsão nos domínios da pura paixão como rasgo de uma experiência limite, “apercepção” da condição abismal do “humano” como intervalar na consciência fática de sua própria finitude, nesse espaço onde um devir-humano-fêmea deve se imiscuir ao devir-inseto-barata, teatralizando, pela vasta dramática dessa cena onde se performa uma despersonalização desastrosa, uma poética do *não-poder* e do *não-saber* e da obscura glória da existência enquanto passagem e finitude que compõe essa *comunidade inconfessável* à que alude Blanchot.

Enfim, quebrara-se realmente o meu invólucro, e sem limite eu era. Por não ser eu era. Até o fim daquilo que eu não era, eu era. O que não sou eu, eu sou. Tudo estará em mim, se eu não for; pois “eu” é apenas um dos espasmos do mundo. (...) Da organização geral que era maior

³⁹² BLANCHOT, Maurice. *Thomas l'Obscur*. Paris, Gallimard, 2005, p. 72-3 (448)

que eu, eu só havia até então percebido os fragmentos. Mas agora eu era muito menos que humana – e só realizaria o meu destino especificamente humano se me entregasse, como estava me entregando, ao que já não era eu, ao que já não era eu, ao que já é inumano. (...) O mundo independia de mim – esta era a confiança a que eu tinha chegado: (...) A vida se me é e eu não entendo o que digo. E então adoro. -----³⁹³

Enfin, enfin mon enveloppe s'était brisée réellement, et sans limites, j'étais. De ne pas être, j'étais. Jusqu'au but de ce que je n'étais pas, j'étais. Ce que je ne suis pas, je suis. Tout sera en moi si je ne suis pas ; car « je » n'est qu'un des spasmes momentanés du monde (...) De l'organisation générale qui était plus grande que moi, je n'avais jusqu'alors perçu que des fragments. Mais maintenant j'étais beaucoup moins qu'humaine – et je ne réaliserais ma destinée spécifiquement humaine qu'en m'abandonnant, comme j'étais en train de m'abandonner, à ce qui n'étais plus moi, à ce qui était déjà inhumain. (...) Le monde indépendait de moi – voilà la confiance à laquelle j'étais arrivée : (...) la vie m'est. La vie m'est, et je ne comprends pas ce que je dis. Et alors j'adore ...³⁹⁴

Nota-se, infelizmente, a falta dos traços finais nessa ótima tradução do texto de Clarice, tradução que não pôde ainda em seu momento, perceber a potência performática e importantíssima que os traços marcam nessa ficção, justamente por provocarem uma teatralização de repetição que é movimentada em cada um dos “capítulos” ou dos *fragmentos* (como preferimos nomeá-los) do relato de G.H., cumprindo finalmente a virtual interminabilidade da experiência-limite dessa escritura/leitura que se inicia também com seis traços, e não com reticências como aparece na tradução francesa. O traço por si só já revela um poder de espaçamento, é linha e se desenvolve numa duração; já o ponto ou os três pontos como aparece na tradução, além de marcarem o código da pontuação normativa, permanecem, na melhor das hipóteses, como se remetendo à seqüência tripla do ponto, ou seja, fixação pontual e centralizante, finitude de sua própria agudeza em si. Diferente do traço ou da linha que comportaria essas finitudes pontuais numa relação infinita e descontínua, quando observamos a seqüência dos traços que potencializariam, pela ausência, também os vazios entre suas aparições. Lembremos do capítulo “Nietzsche e a escritura fragmentária” que comentamos a partir de Blanchot.

A respeito do que chamamos de “imagens intervalares” e do que essa imagem deve à economia que o neutro blanchotiano promove ou pré-move em relação ao trabalho de sua teatrológica ficcional de um pensamento limite como leitura performática da própria problemática do *Walten* como região pré-ontológica intervalar à diferença ontológica heideggeriana, Derrida escreve:

Or le neutre, ce que Blanchot nomme ainsi, se situe (si du moins on peut parler ici de lieu et de topologie) avant et au-delà de cette différence qui ouvre et que se trouve

³⁹³ LISPECTOR, Clarice. *A paixão segundo G.H.* Rio de Janeiro, Rocco, 1998, pp. 178-9. (229-230)

³⁹⁴ LISPECTOR, Clarice. *La passion selon G.H.* Trad. Claude Farny. Paris, Des femmes, 1998, pp. 229-230

ouverte, qui se trouve ouvrir ou ouverte par la possibilité de la manifesteté, de l'*Offenbarkeit* du *en tant que tel*, à savoir ce qui est censé distinguer le *Dasein* humain de l'animal. Le *Walten* produit, porte, effectue, ouvre (tous ces mots sont sans pertinence rigoureuse et tous inadéquats au *Walten*), le *Walten* ouvre, porte, effectue la différence ontico-ontologique et donc n'appartient encore ni à l'être ni à l'étant. Pas encore, ce n'est pas une question chronologique de temps, ni une question logique d'ordre, mais cela désigne une sorte de pré-différence, voire une in-différence à la différence ontologique, une pré-indifférence néanmoins intéressé à la différence et que prépare ou précède, hors de l'ordre du temps, de la logique ou de la causalité, la différence qu'elle n'est pas encore – ou qu'elle est sans être encore. Si c'était une force ou une violence, elle ne serait rien, mais un rien qui n'est pas rien, un rien que n'est pas une chose, ni un étant, ni l'être, mais qui force on efforce ou enfonce, *enforces*, dirait-on peut-être en forçant l'anglais, la différence entre l'être et l'étant. Le *Walten* ressemble à ce neutre que n'est ni ceci ni cela, ni le positif ni le négatif, ni le dialectique, qui n'est ni n'est pas l'être ni l'étant mais au-delà ou en deçà de l'être et de l'étant.³⁹⁵

É isso que procuramos fazer todo o tempo quando aproximamos esse movimento de uma região espaço-temporal pré-ontológica numa acepção heideggeriana ou blanchotiana e que Deleuze descreve a partir de outra estratégia, a saber, de uma espécie de conceptualidade dramática ou uma economia energética dos acontecimentos tomados como *hecceidades* numa cartografia dinâmica entre linhas e/ou planos atuais-virtuais. Ou, de outra maneira, performance, melhor dizendo, pelo trabalho de descrição conceitual-signalética de potencialidades afectivas, atuantes numa estética da sensação seja na música, na pintura ou no cinema, devendo aqui termos em mente as diferenças estratégicas ou cartográficas, diríamos, dessa economia de forças de Deleuze e Deleuze e Guattari quando se trata da literatura, tratando-se - nessa produção e ou economia crítico-estética do literário - mais de uma signalética da imagem vinculada ao desdobramento expressivo do signo, do que da concatenação ou interpenetração das figuras ou dos blocos perceptivos agenciados nas imagens plásticas e ou cinematográficas³⁹⁶.

Daí projetarmos para uma cadência entre a imersão nos territórios teóricos afins e a experiência de interpenetração entre algumas cenas dos textos que vamos teatralizar. Se uma certa linha ou conjunto de linhas se entrelaçam num espectro teórico desde Nietzsche, Heidegger, Blanchot, Derrida e Deleuze, bem como outros críticos que se situam nessa convergência dinâmica de perspectivas que chamamos de uma teatrológica ficcional em Blanchot, é porque mais do que nunca percebemos que poderíamos, ou seríamos obrigados por uma questão estratégica, a pensar numa figuração desse *tour de force* da crítica. Vale dizer, articular a complexidade de uma descrição econômica do imaterial enquanto performance de uma poética do neutro com a literatura pensada em seu espaço de crise, ou seja, em duas manifestações que percebemos como limites entre uma obrigatoriedade representacional e a possibilidade dessa representação expressar-se como o próprio limite dessa crise de “apresentação” de um movimento do pensamento para fora de seu espaço literário “genérico” diríamos.

Pois como comparar textos se não a partir de suas bordas em erosão permanente, a partir de sua regiões de atrito e diferença, ali onde poderíamos chegar somente pelo que de semelhante apreendemos como

³⁹⁵ DERRIDA, Jacques. “Maurice Blanchot est Mort”, in: BLANCHOT, Maurice. *Maurice Blanchot : Récits Critiques*. Textes réunis par Christophe Bident et Pierre Vilar. Editions Farrago, Tours, 2003. P. 622.

regime de uma restância de suas “quase” e infinitas (des)semelhanças? Como comparar textos se não a partir daquilo que os mantêm juntos somente por suas diferenças, no tempo, no espaço e no trânsito paradoxal de um a outro? Daí essa obsessão com uma espécie de plástica do espaço-tempo que nomeamos em seu movimento: teatrológica ficcional ou teatrológica *do* ficcional, *do* literário.

Daí que essa teatrológica do ficcional deverá penetrar como no refluxo inflamado de seu sentido subreptício (o que está entre o enunciado e sua enunciação) na ordem figurativa e incorpórea do movimento dramático que cabe à literatura em sua expressividade limite. O que chamamos de potência da (in)operância será justamente, no sentido que buscamos descrever como *épreuve* crítica, o que movimenta o caráter de uma liberdade fulgurante da literatura como a compreendemos no sentido blanchotiano e que também lemos em Clarice, a saber, o espaço da ficção elevada à potência de uma experiência do pensamento que se esgota ou se desobra (*désoeuvre*) no movimento infinito de uma contestação atroz sobre o real e que tem em Nietzsche sua força constitutiva e em Blanchot sua própria poética (do) neutro.

A teatralidade que chamamos maquinica pode repetir o movimento em diferença dessa contestação infinita e reversível sobre si mesma, assim como o podemos perceber a partir de trabalhos como os de Deleuze sobre Nietzsche partindo dos conceitos de ativo e reativo ou a partir de um ensaio como “No caminho de Nietzsche”³⁹⁷ de *A parte do fogo* de Blanchot.

Pois é justamente esse movimento de contestação e esgotamento infinito e sem resolução que não seja eternamente *seletiva* e a-moral (movimento que descrevem tão bem os sentidos das maquinicas conceituais do *Eterno Retorno* e da *Vontade de Potência* nietzscheanos) que pode repetir a literatura como teatralidade maquinica de signos ou como pura experiência limite de pensamento, dada por esse mesmo movimento de instauração de uma diferença repetível (devir mimético da proposição como metonímia do próprio metafórico).

A teatralidade que pensamos aqui tem a ver, nesse sentido, com uma conjunção complexa: a) uma filiação filosófica dada pelo pensamento de Nietzsche com as teorias críticas no século XX; b) a expressividade de uma experiência de escritura filiada a Nietzsche (literária e crítica) de Maurice Blanchot; c) essa expressividade tanto em “a” quanto em “b” também pertence, a seu modo, à obra de Clarice Lispector; d) em um sentido abrangente essa filiação desenvolve toda uma série de tendências e temas que são expressos por uma *poética do neutro*, e que para nós é pensada em termos de uma teatralidade da literatura como resultante em processo do problema mais amplo do pensamento em sua abertura interminável; e) essa resultante como matéria incorpórea (que se expressa numa teatralidade) deve ser apreendida em seu movimento necessariamente relacionado ao trabalho de *desouvrement* que opera uma poética do neutro sobre o corpo e o corpus da literatura (semiologia ou energética do movimento dramático no interior da própria teatralidade ficcional).

O teatral aqui exposto e em processo não é relacionado diretamente a sua semiótica mais funcional, mas desliza de um modo que chamamos maquinico, em direção ao problema de uma potência do (in)operante. Pois o movimento dessa “teatrológica” pode de modo paradoxal se exercer enquanto expressividade dos

³⁹⁶ Sobre a perspectiva descritiva de uma economia estética deleuzeana nos apoiamos no livro de SAUVAGNARGUES, Anne. *Deleuze et l'Art*. Paris, PUF, 2005.

corpos ou dos personagens necessários para se criar a dimensão de complexidade que os temas nietzscheanos lançaram como contestação e consternação infinitas no plano historial do pensamento.

A contestação infinita que tem lugar na poética do neutro blanchotiana é da ordem dessa leitura dos problemas contidos no esquema maquinico do eterno retorno e da vontade de potência de Nietzsche. De algum modo, a paradoxológica blanchotiana tanto nas figurações ficcionais quanto no estilo ensaístico e crítico que aí se performam provam esse desencadeamento do contestatário infinito da metafísica do nome de Deus em seu mais absoluto sentido. Essa contestatória infinita que se dá também em Clarice, pôde então para nós ser pensada como a experiência de uma literatura brasileira da segunda metade do século XX que, em resumo, experimenta uma literatura pensante, se articulando numa dramática e numa teatralidade que em diversos sentidos atravessa as mesmas problemáticas que uma poética do neutro também encena tanto no sentido de sua direção interior ao texto (gramatologia dessa expressividade) quanto em suas linhas de fuga semânticas mais próprias e que põe em jogo todo o problema do pensamento do próprio impensado ou dos limites do pensamento que são sondados e teatralizados pelo que chamamos de *épreuve crítica* ou experiência da literatura como pensamento dramático do real enquanto (in)forme absoluto do real enquanto “plano de imanência”.

Uma performance sobre a potência do fragmentário (*épreuve* das cenas nos dois textos tematizados de Clarice e Blanchot) se impõe como necessidade para a movimentação dos efeitos da própria potência (in)operante de um conceito de teatralidade da literatura, pois esse conceito do fragmento pode aceder à complexidade do movimento de repetição e diferença que caracteriza a maquinica nietzscheana do eterno retorno enquanto seleção “a-tópica”, “a-temporal”, “a-moral” e *paradoxal* do movimento que é possibilitado pela eclosão do intervalo que realiza a existência como pontualidade aiônica de uma diferença ontológica no seio do devir (Uni-verso do real enquanto plano de imanência).

THOMAS:

“Thomas s’assit et regarda la mer”. “Thomas senta-se e observa, (olha, vê) o mar”. Como traduzir “regarda”? Como escolher por uma ou outra palavra que possa fazer a passagem de um signo a outro na mesma referência alegorizada? Talvez nessa pergunta resida muito do que procuramos fazer ressoar até agora. Pois há uma força de decisão que manipula (modula o gesto das mãos sempre junto à evocação da idéia) a própria potência

³⁹⁷ In: BLANCHOT, Maurice. *A Parte do Fogo*. Trad. Ana M. Scherer. Rio de Janeiro, Rocco, 1997, p. 276.

do (in)operante, essa região temporal onde se dão as coisas do mundo, seus gestos e suas atribuições no devir.

Não estará aí a imagem que gostaríamos de dar de uma teatralidade maquínica da literatura? Vale dizer - e lembrando agora a importante nota do projeto de livro de Barthes (Vita Nuova) que re colocamos ou redistribuímos como epígrafe no início desta segunda parte – que tentamos explorar (exploiter, e não explorer, como diz Barthes em seu “Les sorties du texte”, sobre Bataille) fazer a usura e o gasto ou desgaste dessas imagens literárias que pairam no limite de sua própria gestualidade ficcional, pois desse modo, nessas franjas do real, essas imagens justamente se aproximam de uma reverberação corpórea, dada pelas imagens dos personagens e de seus atos atraídas muitas vezes a movimentos corpóreos e que em torno a Thomas percebemos a imagem de nossa (in)operância teatrológica da literatura, ou em outra palavras, percebemos a encenação ou a teatralidade do que Christophe Bident chama em seu texto “Les mouvements du neutre”, Poétique du Neutre.

Se “la mer” é feminino, nosso mar em língua portuguesa é masculino. Qual a diferença quase imperceptível, pois sempre já atraída para o espaço do habitus a-fundamentado e absolutamente constituído dessa imagem de mar masculina que se tem em língua portuguesa, que poderia ser instalada nessa tradução? Essa diferença se perde numa infinidade de efeitos que se transbordam uns aos outros, fazendo toda imagem nesse texto reinventar-se na semelhança impossível de sua tradução e mesmo assim isso é possível (no Anexo da versão completa desta tese encontra-se a nossa tradução de Thomas l’Obscur). Aí também vemos uma ação (in)operante, calcada nessa potência da vontade que Heidegger discerne como um combate entre o desenvolvimento do natural e a passividade do círculo do possível e a gestão de uma impossibilidade no seio da técnica, esta reverberação do artificial que leva o homem ou a cultura a se estabelecer como uma resultante de força (in)operante, de desgaste exacerbado e produtor desse impossível que é excesso e que Barthes pensa como a imagem mesma entre o escrever e a inoperância, entre l’Écrire e l’Oisiveté.

O corpo se gesticula pela grafia e pela estilização da palavra. Há aí toda a complexidade que se desdobra do (in)operante e que uma teatralidade da literatura deveria

poder assumir como compromisso (im)possível ou como uma “responsabilidade infinita” como diria Emmanuel Levinas. Barthes surgiu para nós - ou ressurgiu - como o produtor dessa gramatologia semiótica do corpóreo enquanto imanência da literatura (Derrida, Barthes, Nancy, Deleuze). Nos demos conta (“Eu-eu” e meus “outros eus” que escrevem esta tese, pois cada um desses “eus” se imiscua ao estilo e aos traços das matérias desobradas por esses pensadores, se aproximando e se distanciando, se espaçando nessas órbitas), nos demos conta do trabalho de descrição elaborada e em progressão que faz Barthes sobre o corpo em relação a sua imanência própria transvalorada na matéria textual ou literária. Foi o que procuramos explorar a partir da sua leitura de Bataille. Pois esse problema da leitura e da escritura literárias não pode mais ser pensado sem acesso a uma movimentação invaginada que ocorre numa espécie de atitude da escrita, de gestualidade do literário que contemporaneamente não se dissocia mais de uma idéia energética do estético.

Uma poética do neutro é uma teatralidade do (in)operante enquanto gesto literário. Thomas não deixa em nenhum momento de se desobrar em suas andanças. Ele se desobra quando olha, quando caminha e quando pensa, aí mais do que nunca pois o pensamento é o espaço de imanência do désœuvrement. Uma teatralidade do (in)operante é o próprio trabalho dessa voz narrativa que performa e dramatiza o sentido em deslize da poética do neutro que encena Thomas e Anne e todos os fantasmas que escorregam entre suas cenas. Eis o limite que paradoxalmente não pode ser ultrapassado sem um retorno imediato a sua pulsão de transgressão, pois o (in)operante é uma espécie de dívida sem credor ou a imagem de um puro dom como doação sem crédito que se impõe ao humano (Dasein) como sua eclosão no seio do intervalo (existência).

Eclosão do existente em sua finitude possível e em seu gesto ou em sua teatralidade existenciária, corpórea, no interior dessa dobra que é o devir do próprio intervalo (a temporalidade do espaçamento que é e devém corpo-corpus no mundo) onde se realiza inexoravelmente o desdobramento de sua mais secreta e imanente (in)operância. Pois não se trata, nesse sentido, de um desobramento como potência de uma (in)operância do literário, do sentido de moral nem de ética relacionadas aos movimentos de um corpo no trajeto de sua existência no intervalo, senão de uma situação mais sutil e mais grave porém também possivelmente mais leve e alegre (dessa alegria de dançarino de Nietzsche e do seu

“Gai Savoir”) que entorna essas relações concretas e/ou coletivas, é que para nós pode-se observar na relação limite do homem com sua própria voz e com as vozes que lhe entornam umas as outras, que lhe envolvem “finalmente” mas apenas nesse “durante” de sua existência, ou seja, no devir do intervalo no qual dá-se como dom sua significação mais própria, e na qual ou diante da qual essa doação incondicional é percebida em sua própria existência no intervalo, no circuito (in)operante de seu processo.

Sem mais onto-teleo-logia para fixar uma rota predeterminada dessa infinitude que nos cerca e na qual coexiste nossa própria eclosão no seio do intervalo, nos referimos à literatura como região ou território da promessa de um alegre saber sobre o intervalo e sua passagem. Uma “miraculosa” (acontecimento sem explicação racional como a própria existência, surgida como dom, sem sentido e, contudo, pro-eminente, in-cidente e e-minente, pois pode acontecer em qualquer lugar ou tempo) potência de criação daí pode ter lugar e irreprimir o próprio dom, fazendo ressoar e vibrar em outras paragens os traços que se dão no decorrer da eclosão.

Nem tudo são flores e a potência própria do (in)operante também deve fazer ressoar os percalços que “maus encontros”(Deleuze com Espinoza) permitem fazer surgir. A literatura, especificamente em Thomas, essa perspectiva da variação entre os bons e os maus encontros, encontra uma espécie de regulação neutra.

O dolorido e o angustiante são remetidos às fontes de sua origem (um gesto ou um movimento que traz a história do arranjo do evento bom ou ruim - por exemplo, os eventos no cinema envolvendo Irene, personagem que desaparece na segunda versão de Thomas - desse sorriso ou dessa lágrima, ou da frieza inabalável de uma situação tornada anônima pela própria falta de seu arranjo ou a presença figurada de seu acaso) ao mesmo tempo em que um movimento de forças relativizadoras e a instauração de todo um movimento paradoxológico devolve a essa organização de forças e de seus arranjos algo de uma condução que quase se apropriaria do devir (é dessa imagem de apropriação que se trata na literatura, da impossibilidade dessa apropriação e da força que essa mesma impossibilidade dá à teatralidade literária em Thomas sua expressividade em difusão e em processo aporético) não fosse a impossibilidade fática desse acontecimento, pois o que é possível é a apropriação de um devir literário sempre igual mas em deslocamento a um

suposto devir fático. Essa apropriação do devir “é e não é” (força do paradoxo) apropriada no próprio devir, pois em certo sentido o acontecimento da leitura devolve ao devir da escritura uma imagem de seu porvir já prometido (exatamente como dom, sem prova, sem necessidade de contrapartida, apenas lançamento no devir) no ato imponderável e inominável de sua eclosão no acaso, mais ou menos como ocorre na eclosão da existência no seio do intervalo.

Nessa força paradoxal que coexiste tanto na literatura quando na vida fática, potência da eclosão do acaso na forma de uma apropriação casual no devir (lembramos a leitura de Barthes sobre o problema do olhar, em “Droit dans les yeux”), aí nos instalaremos para uma possível descrição dessa amplitude (“amplitude”, pois o olhar é uma relação, uma posição intervalar, onde uma significação não tem a unidade do signo e por isso mesmo é significância) que é o olhar na experiência ficcional de Thomas.

Un signe, c'est ce qui se répète. Sans répétition, pas de signe, car on n'est pourra le reconnaître, et la reconnaissance, ce c'est que fonde le signe. Or, dit Stendhal, le regard peut tout dire, mais il ne peut se répéter textuellement. Donc le regard n'est pas un signe, et cependant il signifie. Quel est ce mystère. C'est que le regard appartient à ce règne de la signification dont l'unité n'est pas le signe (discontinu), mais la signifiante [...] En opposition avec la langue, les arts en général relèvent de la signifiante. [...] Dans la signifiante, il y a sans doute quelque noyau sémantique assuré, faute de quoi le regard ne pourrait vouloir dire quelque chose : à la lettre, un regard ne saurait être neutre, sinon pour signifier la neutralité ; et s'il est vague, le vague est évidemment plein de duplicité ; mais ce noyau est entouré d'un halo, champ d'expansion infini où le sens déborde, diffuse, sans perdre son impression (action de s'imprimer) : et ce bien ce qui se passe quand on écoute une musique ou contemple un tableau. Le « mystère » du regard, le trouble dont il est fait, se situe évidemment dans cette zone de débordement. Voilà donc un objet (ou une entité) dont l'être tient à son excès.³⁹⁸

Thomas s'assit et regarda la mer. Pendant quelque temps il resta immobile, comme s'il était venu là pour suivre les mouvements des autres nageurs et, bien que la brume

³⁹⁸ Cf. BARTHES, Roland. *Oeuvre Complètes, V*. Paris, Seuil, 2002, p. 353. Gostaríamos de poder fazer surgir a idéia de que em *Thomas l'Obscur* particularmente, mas em todo o corpus blanchotiano, esse excesso nos parece ser da ordem da potência da (in)operância. O que excede é o próprio movimento do neutro, que chamamos em outro lugar de *sur-epoché*. Caberia a uma *épreuve* crítica fazer ressoar esse movimento sem representá-lo, ou seja, procurar acompanhar o movimento sem amarrá-lo numa proposição dominante ou indiscreta que não soubesse fazer desmedida desse excesso que excede a si próprio e não uma referência exterior a seu caráter ôntico (expressividade de um estilo) e sua significância ontológica (a reunião dos efeitos de estilo e de reverberação semântica e filosófica na experiência dessa poética). Esse “acompanhamento” é o que procuramos fazer neste trabalho, criando aqui e ali linhas de fuga que possam fazer derivar uma outra (in)operância em relação aos textos-cena tematizados, já não apenas referenciada a um *telos* “originário” em relação ao qual coexistiria um suposto monumentalismo do corpus dessas obras (clariciana e blanchotiana), mas procurando, de outro modo, tornar-se nesse acompanhamento um espaçamento e uma temporalização de uma (in)operância *intervalar e fragmentária* dos textos em sua iterável deriva.

l'empêchait voir très loin, il demeura, avec obstination, les yeux fixés sur ces corps qui flottaient difficilement.³⁹⁹

Deslocando-nos um pouco do que nos informa Barthes e procurando performar essa semiótica do olhar que ele nos apresenta, diríamos que essa cena inaugural de Thomas l'Obscur poderia ser pensada como a instauração de uma significância (este desobramento da significação em que (se) teatraliza a literatura) que começa desde o princípio se instalando em um movimento de assentar-se, ou de (in)operar-se (ao menos no sentido de uma ação mais contemplativa) para em seguida “começar” a fazer algo que propriamente não desenvolve nenhuma ação (o olhar que em seu movimento atrai toda a ação para sua imobilidade centrípeta, para o fascínio que lhe é próprio) e que, contudo, faz deslizar uma totalidade tão vasta e infinita em seus movimentos (o mar enquanto potência de fluxos inumeráveis, elevados a uma complexidade aleatória) que têm por um outro viés, diríamos, uma sobre-potência em relação a Thomas, vale dizer, uma força feminina, “la mer”, sua oposição complementar e suplementar, seu jogo de diferenças ainda mais uma vez sobredeterminado na extensão dessa imagem, no espaçamento desse mesmo olhar o qual designa a indeterminação e os “limites” ontológicos que coexistem na imagem dos corpos ao longe; nesse perigoso movimento de um nadar dos nadadores em meio ao mar por mais próximos que estejam da costa.

Movimento que se dá no intervalo móvel do próprio movimento dos nadadores, que flutuam e afundam ao mesmo tempo a partir do esforço ritmado sobre o fluido e caótico vibrar de uma atividade (in)operante do corpo, e justamente por ser indispensável nessa sinestesia (corpo que nada, e que exerce propriamente essa relação intervalar com seu meio, meia profundidade e meia superfície atualizadas na dinâmica de seu próprio movimento) exercendo um esforço que em sua falta torna-se a própria fatalidade na imersão decisiva do possível afogamento, e pela morte, se instaurando para fora do intervalo, ou em direção a essa “outra noite” como o a nomeia Blanchot constantemente.

³⁹⁹ BLANCHOT, Maurice. *Thomas l'Obscur*. Paris, Gallimard, 1950, 2005, p. 9.

O QUARTO (a cena do luto):

Thomas deverá passar por muitas provas e em cada uma delas ele e “nós” não saberá/saberemos verdadeiramente porque ele deveria ter coexistido nessas ações ou se elas realmente puderam ter tido lugar, apesar de que esse fato não pode ser posto em dívida. É um dos efeitos da teatralidade em que se criam os efeitos paradoxais da voz narrativa que narra os movimentos de Thomas. Como em um sono sem sonhos e, no entanto, sem ter perdido nunca a consciência, Thomas coabita uma relação de atração e espanto, de repulsão e tranqüilidade com Anne.

C'est dans cet état nouveau que, se sentant devenir elle même une réalité énorme et incommensurable dont elle nourrissait son espérance, á la manière d'un monstre dont personne, pas même elle, n'aurait eu la révélation, elle s'enhardit encore et tournant autour de Thomas, finit par attribuer á des motifs de plus en plus faciles à pénétrer les difficultés de ses relations avec lui, pensant par exemple que ce qui était anormal, c'est qu'on ne pût rien savoir de sa vie et qu'il restât, en tout circonstances, anonyme et privé d'histoire.⁴⁰⁰

Thomas se vê em torno a Anne e Anne começa a adoecer. Mas eis que essa doença é tomada como um espasmo de outra natureza ligado de forma irreduzível à singularidade única de Anne e que, antecedendo a destinação obstinada e incontornável da morte, esse estado soberano (pois a soberania é tomada aqui em seu sentido limite, na transvaloração de sua idéia política, vale dizer no sentido da potência aberta do “não saber” e que pode aceder à existência como humildade da consternação no seio da experiência-limite, ou ainda em outro sentido, e aqui aproximando da experiência de G.H., a paixão como vertigem e delírio do agônico é experimentada até seu esgotamento sem comiseração e advindo dessa estranha resolução, torna-se a experiência de uma potência neutra, (in)operante. Essa cena é exposta no gesto inevitável de expressividade originária, que teatralizaria a atmosfera própria do destino incerto que em Anne se expõe como o prenúncio de uma convalescença poderosa e impossível.

Quand on la découvrit étendue sur un banc du jardin, on a crut évanouit. Mais elle n'était pas évanouie, elle dormait, elle était entrée dans le sommeil par un repos plus profond que le sommeil. Désormais, sa marche vers l'inconscience fut un combat solennel où, ne cédant au frisson de l'assoupissement que blessée, déjà morte elle défendit jusqu'au dernier instant son droit à la conscience et sa part de pensées claires. Il n'y avait aucune complicité entre elle et la nuit. Dès que le jour baissait, écoutant

⁴⁰⁰ BLANCHOT, Maurice. *Thomas l'Obscur*. Paris, Gallimard, 1950, p. 56. (443)

l'hymne mystérieux qui appelait vers une autre existence, elle se préparait à la lutte où elle ne pouvait être vaincue que par la ruine complète de la vie. Les pommettes rouges, les yeux brillants, calme et souriante, elle rassemblait ardemment toutes ses forces. Et le crépuscule avait beau lui faire entendre son chant coupable, c'est en vain qu'à la faveur de l'obscurité un complot s'ourdissait contre elle. Aucune douceur ne pénétrait dans son âme par la voie de la torpeur, nul simulacre de la sainteté qui s'acquiert par le bon usage des maladies.⁴⁰¹

Essas passagens movimentam os três últimos capítulos do relato e levam a cena final a um quarto aparentemente tornado o leito estranhamente fúnebre onde terminará a história, quando, de um momento para o outro, no curso dos últimos dois episódios, já não se tem muita certeza (mesmo que se saiba que Anne está morta) da existência ou não da morte nesse espaço ou mesmo se a morte pode efetivamente ter lugar em algum momento da existência de Anne ou de qualquer outra existência.

E é importante notar que não se trata absolutamente na história de Thomas de nenhum gesto de crença religiosa ou de qualquer aposta transcendente de uma vida após a morte. É da própria impossibilidade de se atravessar a morte permanecendo de posse de qualquer experiência que se trata, e nesse limiar, se encena a elaboração de uma multiplicidade de imagens que a um só tempo elaboram a empiria impossível de uma espécie de teatralidade paradoxal própria do relato obscuro e neutralizante em que são narrados os acontecimentos em torno a Thomas.

Como veremos em G.H, o quarto é um espaço importante na economia dessa experiência-limite. É o reduto simbólico da intimidade do indivíduo e onde nos aproximamos desse campo de forças onde a densidade e o mistério da noite ou da “outra noite” pode ser presenciado sem, contudo, poder ser nomeado ou decifrado.

É no leito de morte crivado no espaço solitário do quarto onde pode ter lugar à cena em que a própria morte se teatraliza e se descreve em uma espécie de paixão inominável, estertor e colapso último de uma existência. É nesse espaço de convalescença esgotada, portanto, que ocorre a descrição impossível da própria chegada, da entrada e da posteridade da morte. Anne vacila aí entre um acima e um abaixo de dois mundos superpostos. E é nesse intervalo ou na eclosão desse intervalo, é nesse espaçamento carregado de imagens vacilantes que se pressupõem e se desobram umas às outras, que um

⁴⁰¹ Op. Cit., p. 80. (451)

outro nível oriundo do próprio ritmo do relato faz com que Thomas se interponha a seu próprio intervalo. Lado a lado à impossibilidade desde então de acesso à Anne, como a instauração de uma coadjuvância sem fim, ele parece até desaparecer por algum tempo sob os traços de uma experiência sem limite e sem testemunho, qual seja, a da percepção de Thomas sobre a morte e a própria impossibilidade do relato da morte enquanto tal.

Lorsque Anne fut morte, Thomas ne quitta pas la chambre et il parut profondément affligé. Cette douleur, à tous ceux qui étaient là, causa un grande malaise et ils eurent le pressentiment que ce qu'il se disait à cet instant préparait un drame dont la pensée les consterna. Tristement, ils se retirèrent et il resta seul. [...] Corps sans consolation, elle n'entendait pas la voix qui demandait : « Est-ce possible », et personne ne songeait à dire d'elle ce qu'on dit des morts sans courage : [...] elle dort. Elle n'est dormait pas. Elle n'était pas changée non plus. Elle s'était arrêtée au point où son visage, n'ayant que l'expression d'Anne, troublait les regards. Je lui pris la main. Je posai mes lèvres sur son front. Je la traitais comme une vivante et, parce qu'elle était la seule morte ayant encore un visage et une main, mes gestes ne semblaient pas insensés. Avait-elle donc l'apparence de la vie ? Hélas ! tout ce que l'empêchait d'être distinguée d'une personne réelle, c'est ce qui vérifiait son anéantissement. Elle était toute en soi dans la mort, surabondant de vie. [...] dans sa fin, elle semblait avoir besoin de plus d'être et, morte justement de ce surcroît qui lui permettait de se montrer tout entière, elle donnait à la mort toute la réalité et toute l'existence qui formaient la preuve de son propre néant.

[...] Car mourir, telle avait été sa ruse pour donner au néant un corps. Au moment où tout se détruisait elle avait créé le plus difficile et non pas tirer quelque chose de rien, acte sans portée, mais donné à rien, sous sa forme de rien, la forme de quelque chose. L'acte de ne pas voir, avait maintenant son oeil intégral. Le silence, le vrai silence, celui qui n'est pas fait de paroles tues, de pensées possibles, avait une voix. Son visage de instant en instant plus beau, édifiait son absence. [...] C'était vraiment la nuit.⁴⁰²

Eis o desdobramento acolhido no interior mesmo da própria imagem da morte, Thomas enuncia, pelo desvio necessário de sua voz solitária, a aforística paradoxal que escava a (im)potência vertiginosa do neutro. Essa (in)operância é o próprio espaço do intervalo de uma ascese impossível, e sua figuração pode ser a do rosto cadavérico que não realiza em Thomas mais nada (talvez um traço sublime da ausência?) que não fique retido entre a consternação e o vazio que a origina. Esse lapso pode ser pressentido como uma estranha força que impede o corpo de Anne de ser simplesmente esquecido em prol de uma reverberação transcendente, impede esse corpo de ser simplesmente substituído por uma idéia levíssima e improvável da alma que não seja o desdobramento desse próprio corpo, de sua efervescência e metamorfose ou do peso próprio que é a marca imanente da nova

⁴⁰² Op. Cit., p. 99-102. (458-59).

inexistência que aí se encarna e se apresenta dúplice, fecundo e efêmero como o vazio de minha própria afeição, a estranha dor desse luto se realiza na premonição de meu lugar no seio desse espaço comum e atraído ao movimento do irrevogável.

Nessa (in)operância que realiza o luto de Thomas, o sentido está duplamente em retirada e mais uma vez é pressentido como a voz silenciosa que se eleva teatral como uma invisibilidade atuante.

A morte de Anne não se expõe ao sentido de uma esperança transcendente, acessada pela pacificação lenta, sofrida e mortuária do luto. O luto, que é encenado no fim do relato de Thomas, realiza o atravessamento da própria morte pela impossibilidade de se chegar a termo nessa experiência absoluta do outro, e na retirada perene de toda possibilidade de acesso à imensa implosão do sentido que pode significar o desaparecimento do outro, pelo sentido fundante que este faz incidir sobre minha própria possibilidade e singularidade em meio a quem dependo pela figuração em negativo do que se realiza pelo psiquismo dessa diferença constitutiva.

“Eu é sempre um outro” e eis que, na morte, esse outro não retorna, crivando-se em sua mais autêntica presença ao corpo de minha afeição mais constitutiva, fixando em mim, pelo tempo desse luto, a ausência sempre aquém e além de mim mesmo, espaço de realização de minha existência, tempo de meu intervalo e retorno periódico da repetição que funda na diferença entre cada um a existência enquanto faticidade de uma comunidade inconfessável.

G.H.:

G.H. é a sombra móvel de um corpo-corpus, assim como Thomas também o é. Mas essa sombra não é orgânica senão o efeito signalético e cinestésico que possibilita a linguagem poética ou a linguagem literária.

G.H. é apenas o traço volátil e incorpóreo de um corpo que retira sua força de uma difícil sutura na extensão do tempo. A sombra que se entifica na linguagem e articula sua entropia pelo signo, deve encenar sua perda, sua falta e sua imaterial consistência ficcional.

Se a poesia é a instauração de um clamor que se materializa na imaterialidade da imagem do poema e retira sua força de seu decrescimento e de sua ritmada decrescência no seio do percível, se essa (in)operância da poesia é a verdade de sua existência assim como a finalidade de sua eclosão, a prosa é uma espécie de cadência onde o corpo se entremeia ao poético na feitura e no abscesso que institui o corpus da obra.

A teatralidade que se dissipa necessariamente no intervalo entre a prosa e o poético que imaniza a sombra que é G.H. é um conjunto de imagens que se coadunam sem duração, pois não podem pertencer a mais que um feixe de durações e em cada um desses feixes, destronar qualquer outra apresentação das imagens que já não lhe pertença por direito, atrelada à leitura de seus fragmentos.

Essas sombras que se evadem e retornam feitas entidades impossíveis, devem retroceder até sua origem pela força de sua própria voz, voz que duplica a própria sombra, na instalação do enunciado. Narração da voz e da sombra, G.H. se dissipa em si mesma quando se refere constantemente a seu próprio retorno (im)possível. Mas se o retorno é incerto é apenas porque a voz se mantém no infinito de sua promessa. Promessa do signo e da cadência, pressentimento da forma e da força que aí se instala imprópria, heteróclita por constituição.

G.H. não existe e no entanto é repetida muitas vezes de forma real pela voz dúplice de seu acaso, acaso falsamente existente, pois já atribuído a outro acaso anterior, não mais verdadeiro, mas apenas outro, antecedido por sua própria imagem, por sua contingência corpórea, pela voz que se prometia na existência de sua própria ficção.

G.H. é a própria existência do signo, é a artimanha na qual o real se faz visível e escorregadio, metaforicidade impermanente da ficção, na qual a voz permanece sem promessa, mas pressentida como esquecimento tardio. Assim como em Thomas, com outro timbre de voz, em outra acepção das imagens.

O ser da sombra é o mesmo ser que permanece falível na origem do seu corpo e na finalidade do seu corpus, instaurando em toda a extensão do fragmentário seus próprios fragmentos feitos de composições de signos, na correnteza sinalética de seus efeitos dispersos tanto na escritura quanto na leitura.

Esse ela, G.H. no couro das valises, era eu; sou eu – ainda? Não. ⁴⁰³

A uma teatralidade das ações de G.H. corresponde, sem promessa absoluta de êxito, uma teatralidade das ações de Thomas. A voz de G.H. pode existir também fora de seus travessões, sendo apenas sombra de voz, e como sombra, nessa vizinhança indiferente, totalmente real, duplicada pela origem fática de sua eclosão necessária e depositária no porvir de um rastro obtuso, de sua própria morte vindoura. A voz de Thomas também é sombra quase sempre presa aos travessões, mas muito rara e podendo existir ou não, dependendo de seu lugar de aparição e das formas de sua emergência, do anúncio de sua impossível presença real que não desdobre seu constante esgotamento.

A teatralidade que se impõe como vozes dúplices em G.H. deve ser como a relação de ligação (le rapport de liason) entre o poético que se descola da objetividade significativa da linguagem (a eclosão da (in)operância) e a cadência narrativa da própria voz em sua duplicidade narradora.

O poético observa como se estivesse fora da linguagem, mas ele está intrinsecamente dentro do ritmo que permanece como sendo a própria eclosão do intervalo (existência), sua promessa e sua finalidade sem sentido, seu meio, seu entre e sua impossibilidade de realidade que não reflua na inconsistência de sua materialidade, ou, na lei entrópica do seu desígnio imaterial.

O prosaico é a observação da promessa da imaterialidade, sua atração ao poético vinga a indeterminação que coexiste indelével à designação da lei entrópica do imaterial da

ficção, do incorpóreo que é a sombra da voz narrativa instituído na eclosão dentro do intervalo de outro intervalo que é a série feita na imagem da cena em que coexiste G.H. e sua voz narrativa.

A literatura-limite se dá como voz teatral em prosa-poética.

O estilo se refere sem promessa absoluta ao encapsulamento momentâneo da vontade na forma expressiva da voz narrativa repetida pelo signo e sua potência frasal. O estilo não existe em si, apenas para-fora-de-si. O estilo é um desdobramento do corpo pela expressividade de um corpus na extensão da duração que cabe ao corpo em sua eclosão intervalar. O estilo não é nada, é antes movimento e desgarramento progressivo da energia corpórea encapsulada numa organização efêmera que coexiste à lei entrópica do desígnio de uma finalidade sem sentido, pois apenas promessa de sua passagem, pressentimento inominável, sua finitude.

G.H. é o corpo de um estilo, ou seja, a sombra de uma voz narrativa, seu desdobramento possível, sua variabilidade no seio do intervalo, a eclosão de outro intervalo como potência e (in)operância repetida na cadência intervalar que é a ficção. Ou seja, sua disposição de coexistência ao entrópico do desígnio da finitude, a própria situação de uma reverberação expressiva do corpo, sua finalidade e imagem deslocada da infinitude que problematiza e reivindica o próprio da degradação e da sobrevivência, refluxo incorpóreo da entropia como estado anterior de sua finalidade mais própria. Porque a entropia é um processo e não se confunde nunca plenamente com seu desígnio de finalidade e finitude.

O Quarto (a cena da ausência do outro como ausência de si):

Unheimlich, Inquiétant étrangeté. Familiaridade inquietante é, pelo sentido precisamente ambíguo ou em “double bind” que carrega esse termo, aquilo que descreveria a sensação de G.H. quando entra no quarto da empregada. E poderemos talvez dessa cena

⁴⁰³ LISPECTOR, Clarice. *A paixão segundo G.H.* Rio de Janeiro, Rocco, 1998, p. 32, « Cette femme, G.H. dans le cuir des valises, c’était moi. Suis-je encore moi ? Non. »

tirar algumas considerações ou sinais de uma operação cartográfica sobre alguns afectos bem expressivos de G.H.

Mas ao abrir a porta meus olhos se franziram em reverberação e desagrado físico.⁴⁰⁴

Os olhos se contraem num movimento de reverberação e fisicamente o corpo é tomado de um “desagrado”. Seis meses sem entrar no quarto, G.H. se depara com um quarto arrumado contrariamente a sua expectativa de encontrar um espaço escuro, sujo e desarrumado. Uma luz a ofusca, seus olhos se franzem novamente. Inversão das expectativas, um acontecimento progressivamente irá inaugurar em instantes toda a experiência limite que provará essa sombra narrativa, híbrida e esquiza que é a protagonização dúplici de G.H.

Esperara encontrar escuridões, preparara-me para ter que abrir escancaradamente a janela e limpar com ar fresco o escuro mofado.⁴⁰⁵

Há uma espécie de inversão ou de desestabilização do sentido habitual e cotidiano de uma percepção moral. G.H. já desde o início confessa ter que descrever um acontecimento limite. Um dia solitário e sem a empregada no apartamento a faz perceber-se em um estado de constante desejo às vezes transgressivo (quando, por exemplo, joga o filtro do cigarro pela janela do prédio) de experimentação do vazio e da solidude, mas também num sentido gozoso, de estranhamento e divagação auto-reflexiva. Encontrar um quarto arrumado a faz surpresa ao invés de contente, pois a empregada que fora embora e vivera ali, teria se “apossado” inclusive, da própria “desorganização” (e esse dado sendo já uma posição de desvio da norma, ou da doxa, introduzindo uma excentricidade na personagem) ou vocação de armazenagem que teria para G.H. aquele espaço.

Veremos em outro momento que essas posições morais “excêntricas” de G.H. se transformam e se abandonam à radicalidade do “acontecimento limite do Neutro” - da sur-époché que se instalará no centro disperso, esvaziado e agônico de G.H. - indicação pouco

⁴⁰⁴ Op. Cit., p. 37. (57)

⁴⁰⁵ Idem.

*a pouco em seu desdobramento, uma relação com uma figura extásica reincidente e que elabora em sua própria figuração a singularidade de um embate entre uma cena “unheimlich” e a propriedade de elaboração de uma espécie de egologia como autobiografia paródica*⁴⁰⁶.

Da porta eu via agora um quarto que tinha uma ordem calma e vazia. Na minha casa fresca, aconchegada e úmida, a criada sem me avisar abrira um vazio seco. Tratava-se agora de um aposento todo limpo e vibrante como num hospital de loucos onde se retiram os objetos perigosos.⁴⁰⁷

O vazio e o estranhamento são indicados pela hiperbólica imagem expressa pela expressão “como num hospital de loucos onde se retiram os objetos perigosos”. Exílio e loucura podem se agregar inicialmente à cena da entrada de G.H. como índices pontuais do desregramento e da experiência do neutro que se condensará pouco a pouco até o estertor de uma relação absolutamente agônica com o impensado de um absoluto da imanência extravagante da vida.

A cena do neutro começa então a se constituir em certos índices que se elaboram como a construção desse espaço como lugar “fora do eixos”, instauração de uma topologia do estranhamento, espaço do fantástico que se realiza numa articulação realista. Nesse

⁴⁰⁶ Pensamos numa autobiografia paródica como tensão de uma egologia e de uma experiência de *unheimlich* nos inspirando na leitura de Claude Morali sobre Freud e o conceito de “*inquiétant étrangeté*”, pois a cena *unheimlich* é descrita no mesmo movimento de sua inscrição como escritura limite de um acontecimento radical de despersonalização no quadro de uma paródia generalizada sobre as escrituras bíblicas. O paródico é em G.H. o acesso pela forma da transgressão; inversão semântica de vários enunciados de uma cena que chamamos trans-histórica, pois elaborada na tradição da escritura judaico-cristã e instituidora de uma verdadeira maquina conceptual metafísica sobre o sentido da existência. O próprio conceito de um caráter “demoníaco” é em G.H. uma elaboração teatralizada e paródica de uma imanência como forma de acesso ao evento do neutro enquanto região agônica limite do impensável e que deverá, no decorrer do relato, ser descrita como mergulho na potência do (in)operante no sentido de entrada numa espécie de ética da desistência e do abandono de si como realização catártica de compreensão ou de desapego de pulsões “narcísicas” mal elaboradas. “E o neutro era a vida que antes eu chamava de nada. O neutro era o inferno”. (Op. Cit., p. 85. (113).

⁴⁰⁷ Op. Cit., p. 37-8 (58) A tradução não repassou a marca da expressão “hospital de loucos”. Traduzindo expressão por “*chambre d’asile*”, desvia-se o sentido e perde-se sem dúvida a força semântica que essa expressão carrega, justamente por ser usada no lugar da palavra “hospício” que traduziria a idéia denotada de forma mais econômica. *Hospital de loucos* parece para nós se remeter de forma hiperbólica a todo o processo de “*unheimlich*” que desencadeará a experiência limite de G.H. e que procuraremos desenhar em alguns movimentos de sua cartografia quanto ao espaço do quarto da empregada que foi embora, o espaço *sui generis* dessa ausência do outro dentro da casa da própria personagem. A ausência do outro e a redescoberta de sua estranha plenitude como diferença absoluta a si, pode levar a uma entrada numa plenitude traumática de percepção autobiográfica da própria existência.

momento também, como em vários outros momentos, G.H. é descrita em suas percepções como se figurando num vai e vem em relação aos objetos a sua volta, transposição de uma diferença ontológica dada pelo efeito de subjectividade constantemente reiterado pela escritura clariciana. Se há uma fenomenologia em G.H. ela é sua própria impossibilidade pois seu traço é dissipado na referência do olhar que migra de um lado a outro de sua potência perceptiva. O estranhamento transtorna as posições do sujeito em sua própria referência, tornando o espaço do quarto relação indecível desde seu ponto de vista exterior e ao mesmo tempo internalizante à cena que compõe sua dramática constituição. Essa voz dúplice que se relata a si própria como cindida e referida a um inexplicável constantemente enunciado é a própria maquínica teatralizante que figura a intensa e metódica aproximação ao impensável do neutro da vida que G.H. associará ao espaço paródico do inferno como acesso limite ao âmago da experiência do neutro.

Diríamos que essa é a estratégia de acesso ao neutro em G.H., ou seja, pelo movimento paródico e teatralizante de uma dramática da experiência extásica dada na forma de uma prolixidade barroca e de um uso poético da prosa, da repetição cadenciada como encadeamento rítmico dos parágrafos criando um efeito de aceleração e de atração entre cada uma das cenas, ou cada um dos atos desse relato que teríamos a tentação de chamar egológico negativo.

A luz, por exemplo, é a energia que transtorna nessa cena o sentido doxal do desconhecido como escuridão e penumbra, desorganização e promiscuidade. A secura e a limpeza do ambiente criam a imagem de um desposseimento radicais e de uma entrada no infinito pela via do branco e da claridade extremas, a cegueira pela claridade e a experiência do ofuscamento, eis a extase e a forma que o paradoxo toma em G.H. e que culminarão na imagem do neutro enquanto espaço infernal de uma imanência absoluta da vida como despersonalização extremas. Diluição do intervalo na continuidade infinita do tempo. A imagem do neutro em G.H. poderia ser pensada como a instauração de uma “deflexão” do descontínuo, espaço de existência da eclosão do intervalo, situação de qualquer modo insuportável e tornada possível apenas como alusão e poética do neutro. Aquilo que podemos experimentar quando Thomas entorna a experiência neutra fantástica da “morte” de Anne, quando nessas imagens, pelo recurso singularíssimo da paradoxologia blanchotiana a uma sur-époque, é exercida no modo da radicalização da

*suspensão do sentido e da cadência do tempo diegético da narrativa, se é que ele em algum momento existiu*⁴⁰⁸.

É o quarto “minarete”⁴⁰⁹ que se suspende acima do apartamento, de algum modo já “fora dos eixos”, e inaugura a cena do estranhamento constitutivo em relação à imagem do outro e prepara a entrada para a experiência do neutro de G.H.

Nesse momento nos vem em mente um pequeno desvio da cena do quarto minarete mas que indica uma relação importante com o relato blanchotiano de Thomas. A voz narrativa que se bifurca e paira como em sombra negativa sobre G.H., também como em Thomas, informa sobre si mesma na forma de uma cadência do (in)operante pela expressividade aforística de uma força paradoxológica. Por exemplo, como os vários momentos em que essa voz, ao mesmo tempo em que informa ou sinaliza uma percepção ou uma reflexão sobre si mesma, imediatamente parece neutralizar esse gesto inicial ao complementar o primeiro argumento com uma predicação inversa. O caráter de certas situações comentadas por G.H. a respeito de si própria é uma das situações que mais impressionam e nos fazem procurar pensar a singularidade do texto de Clarice junto à escritura blanchotiana. E não se trata de pensar no devir-masculino da personagem, apesar de ser uma linha de fuga interessante numa cartografia gestual desse corpo ficcional, mas de perceber propriamente na teatralidade retórica, a potência (in)operante da “aforística” clariciana, como bem nos mostrou Dominique Rabaté em relação à poesia de Louis-René des Forêts.

⁴⁰⁸ Trabalhamos principalmente com a nova versão de *Thomas l’obscur*, de 1950, onde se observa uma relação com o fragmentário já muito mais intensa no sentido da própria intenção do gesto de republicação de Blanchot ao reinserir o texto numa outra “economia” narrativa, no duplo sentido dessa palavra. Um dos efeitos que pudemos perceber é o próprio ritmo diegético que se acelera e torna-se mais opaco, dando lugar à força vertiginosa do relato em sua potência dramática e imagética. Lembramos aqui a potência (in)operante decisiva que pode se desprender desse gesto de Blanchot, pois se a forma expressiva do texto em nada muda, uma potência neutra se exerce de forma clara quando o texto é diminuído em dois terços de sua totalidade. O texto inteiro se transforma ao mesmo tempo em que em sua base narratológica e semântica muito pouco ou nada é mudado.

⁴⁰⁹ Minarete remete tanto à saída de uma cena trans-histórica judaico-cristã, pois reclama como alegoria a existência tríplice das religiões “monoteístas” do Ocidente, com a agregação dessa referência islâmica, quanto remete ao espaço do ofuscamento radical que sobrevém pela luz, no sentido de sua etimologia, ao mesmo tempo em que eleva esse espaço de uma oração estrangeira, estranha à *sur-époque* em relação à altura do próprio apartamento. Deslocado para cima, o quarto da empregada sai dos eixos mais uma vez, se elevando a uma relação metafórica e hiperbólica a um só tempo, pois o minarete situa uma outridade suplementar no seio da cena *unheimlich* que se prepara de forma anacrônica já desde o início do relato (lembramos que é um relato, a experiência já aconteceu). Cf. LISPECTOR, C. *A paixão segundo G.H.* P. 38. (58).

Nesse sentido, ao descrever sua situação como escultora amadora, G.H. se situa numa espécie de neutralidade indiferente com relação a sua própria percepção identitária, o que a impõe remeter-se a si própria pela enunciação ambígua de sua posição social. É quase um desdém cínico a respeito da imagem que a situa entre os outros. E aqui não se pode deixar de perceber uma sinalização autobiográfica quando se sabe que Clarice se interessava muito por artes plásticas.

[...] a mim se referem como alguém que faz esculturas que não seriam más se tivesse havido menos amadorismo. Para uma mulher essa reputação é socialmente muito, e situou-me tanto para os outros como para mim mesma, numa zona que socialmente fica entre homem e mulher. *O que me deixava muito mais livre para ser mulher, já que eu não me ocupava formalmente em sê-lo.*⁴¹⁰

Mesmo que essa máquina de neutralização dos enunciados não seja tão elaborada ou incidente como na paradoxologia blanchotiana, poderemos perceber em vários momentos se exercer no texto de G.H.

De volta ao quarto da empregada, Janair, voltemo-nos agora para o encontro do mural inesperado onde três figuras se inscrevem na parede e a partir do qual mais uma etapa em direção à experiência do neutro terá lugar.

Na parede caiada, contígua à porta, (...) estava quase em tamanho natural o contorno a carvão de um homem nu, de uma mulher nua e de um cão que era mais nu do que um cão. Nos corpos não estavam desenhados o que a nudez revela, a nudez vinha apenas da ausência de tudo o que cobre: eram os contornos de uma nudez vazia.⁴¹¹

É o encontro de G.H. com a singularidade ausente da empregada que se representa no quarto como impondo uma assinatura anônima e que para os olhos da protagonista desenhavam uma estranha duplicação de si mesma.

E fatalmente, assim como ela era, assim deveria ter me visto? Abstraindo daquele meu corpo desenhado na parede tudo o que não era essencial, e também de mim só vendo o contorno. No entanto, curiosamente, a figura na parede lembrava-me alguém, que era eu mesma.⁴¹²

O espaço do quarto revela, a cada parágrafo, sua natureza unheimlich concentrando em suas descrições os elementos que juntos irão elaborar toda a simbólica de um retorno a uma espécie de ancestralidade imanente do mundo até o encontro com a barata e sua manducação. No quarto se elabora um processo lento de estranhamento extremo do outro e da vida que ali se alojara e estranhamento, por conseqüência, de si

⁴¹⁰ Op. Cit., P. 26. (41)

⁴¹¹ Op. Cit., P. 38.(59)

própria na percepção inversa de sua mutua relação quase inexistente, ao mesmo tempo tão íntima e contudo revelada na presença forcluída dos gestos da empregada impregnados pelo quarto. Esse processo o visualizaremos apenas em sua irrupção no espaço do quarto a partir do peso que evolui da imersão progressiva de G.H. na experiência do neutro que pode, a princípio, ser percebida já na sensação sonora e desagradável do “som inaudível do quarto [que] era como [...] um chiado neutro de coisa, [...] fazia a matéria de seu silêncio.”⁴¹³

Esse ritmo de estranhamento e de formação da crise chega ao ponto da enunciação da própria duplicidade ou da percepção da existência extrema que desestabiliza a princípio uma primeira assertiva em relação à estabilidade do “Eu” da personagem, ou de sua visibilidade a si e à agudez de uma reflexão sobre o sentido da existência em meio a um processo de abismamento ao espaço do neutro como despersonalização.

Como explicar, senão, o que estava acontecendo, o que não entendo. O que queria essa mulher que sou? [...]

Como te explicar: eis que de repente aquele mundo inteiro que eu era crispava-se de cansaço, eu não suportava carregar nos ombros – o que? – e sucumbia a uma tensão que eu não sabia que sempre fora minha. Já estava havendo então, e eu ainda não sabia, os primeiros sinais em mim do desabamento das cavernas calcárias subterrâneas que ruíam sob o peso de camadas arqueológicas estratificadas [...]⁴¹⁴

E a teatralidade da potência (in)operante que há pouco nos remetemos e que é dada no modo aforístico de uma enunciação paradoxal, pode ser percebida mais uma vez como criadora desse campo de lento e progressivo tensionamento psicológico que também é posto em jogo pela repetição de cada última frase das partes que separam o relato, remetendo a voz narrativa à repetição cadenciada de seu fluxo, marcando no psiquismo segundo uma intuição freudiana, a eterna reiteração do pulsional, como permanência do intervalo e reposicionamento recorrente de forças thanatológicas e libidinais. A escritura aí se posiciona como imanência do devir-egológico e de seu embate com sua duplicidade constitutiva, sua designação entrópica, ou sua pulsão de morte.

É que apesar de eu já ter entrado no quarto, eu parecia ter entrado em nada. Mesmo dentro dele, eu continuava de algum modo do lado de fora.⁴¹⁵

⁴¹² Op. Cit. P. 41. (62)

⁴¹³ Op. Cit., p. 43. (64)

⁴¹⁴ Op. Cit., p. 44. (65)

⁴¹⁵ Op. Cit., p. 45. (66)

Não seria preciso lembrar o quão criativamente e parodicamente é aqui aludida a escritura kafkiana, até porque se tratará de fazer dessa parodia, ou desse canto lateral que transvalora o poético na forma de uma repetição diferencial do mesmo, uma teatralidade de gestos que poderiam ser pensados em sua complexidade disseminante.

O espaço da cena da experiência do neutro de G.H está descrito e para ser possível que essa cena se traduza em espaçamento da temporalidade própria do corpo da experiência limite, o quarto deve ser provado fora de sua espacialidade corriqueira e descrito como espaço ilimitado onde uma descontinuidade essencial pode ter lugar como espaço do próprio intervalo, eclosão da existência nos termos da ficção,

O quarto não tinha um ponto que se pudesse chamar de seu começo, nem um ponto que pudesse ser considerado o fim. Era de um igual que o tornava indelimitado.⁴¹⁶

A experiência limite que tem lugar no quarto da empregada remete a uma constante subjectilidade, ou a uma ambigüidade constitutiva entre sujeito e objeto de narração. O corpo de G.H. se adentra progressivamente na percepção do intrincamento e da experiência radical de uma posição intervalar entre as coisas e as sensações sobre as coisas, entre um eu que cinde sua posição de sujeito e a ambiência desse espaço que remete a escritura a sua própria potência de forclusão, (in)operante, invaginativa; a sua constituição de uma extensibilidade que atravessa ou espaça tanto o corpo da voz narrativa quanto os objetos que nesse ponto do relato não fazem mais do que informar sua indissociação da matéria narrada, ou seja seu caráter vertiginoso e “subjectil”, sua potência intervalar e a coabitação de suas forças simbólicas no engendramento da potência teatralizante da escritura limite.

Assim é que o guarda-roupa do quarto, ao ser observado por dentro, parece também observar G.H. na espessura de seu silêncio material.

Abri um pouco a porta estreita do guarda roupa, e o escuro de dentro escapou-me como um bafo. Tentei abri-lo um pouco mais [...] Dentro da brecha da porta, pus o quanto cabia de meu rosto, E, como o escuro de dentro me espiasse, ficamos um instante nos espiano sem nos vermos.⁴¹⁷

G.H. encontrará em seguida a barata que a levará, na densidade de um processo indescritível, ao processo agônico e ao ápice da experiência limite de seu desposuimento,

⁴¹⁶ Idem.

⁴¹⁷ Op. Cit. p. 46. (67)

de sua experiência imanente do intervalo enquanto existência crua descrita como chegada à “desistência” de uma certa posição existencial no mundo e que para nós se realiza na teatralidade de uma escritura que apreende nessa imagem neutra do esgotamento, a potência irrepresentável que nomeamos (in)operante, mas que é como a dinâmica intraduzível do próprio movimento da ficção enquanto escritura de si para fora-de-si, em direção a sua própria origem, ou ao intervalo que se instala entre Eu-eu-outro (Je-moi-autre) ou, finalmente, o intervalo que movimenta “essencialmente” o próprio de um “nós” (essa comunidade inconfessável); movimento do desejo de desejar o próprio do outro, sua ausência no mesmo momento em que se nos apresenta a falta preenchida e esvaziada reiteradamente a qual a literatura (campo de uma duplicidade própria do real, onde paradoxalmente ele se realiza pela ficção) pode mais uma vez duplicar, criando assim um outro intervalo, e o fascínio transposto dessa potência mais uma vez aludida, remetida de algum modo agora ao outro de nós mesmos pela forma de um controle (in)operante, livre, da criação como espaço neutro da solitude.

Glória e vacância da imagem, como o resto que se re-tiraria do próprio fracasso designante da linguagem, diríamos a potência de sua (in)operância, esse campo dúplice onde co-existe o real como acesso escorregadio e em eterna retirada, é a premonição sobre a eclosão do intervalo como sendo essa experiência-limite que é finalmente o atravessamento de um desobramento de cada singularidade, embate enigmático diante do irrefreável nessa eclosão que impõe, numa estranha e pacífica violência, desde o nascimento, a vida (existência).

A gradual deseroização de si mesmo é o verdadeiro trabalho que se elabora sob o aparente trabalho, a vida é uma missão secreta. Tão secreta é a verdadeira vida que nem a mim, que morro dela, me pode ser confiada a senha, morro sem saber de quê. [...]

A deseroização é o grande fracasso de uma vida. Nem todos chegam a fracassar porque é tão trabalhoso, é preciso antes subir penosamente até em fim atingir a altura de poder cair – só posso alcançar a despersonalidade da mudez se eu antes tiver construído toda uma voz. [...] é exatamente através do malogro da voz que se vai pela primeira vez ouvir a própria mudez e a dos outros e a das coisas, e aceitá-la como a possível linguagem. [...]

Ah, mas para se chegar à mudez, que grande esforço da voz. Minha voz é o modo como vou buscar a realidade; a realidade, antes de minha linguagem existe como um pensamento que não se pensa, mas por fatalidade fui e sou impelida a precisar saber o que o pensamento pensa. [...]

Eu tenho à medida que designo – e este é o esplendor de se ter uma linguagem. Mas eu tenho muito mais à medida que não consigo designar. A realidade é a matéria prima, a linguagem é o modo como vou buscá-la – e como não acho. Mas é do buscar e não do achar que nasce o que eu não conhecia, e que instantaneamente reconheço. A linguagem

é o meu esforço humano. Por destino tenho que ir buscar e por destino volto com as mãos vazias. Mas, volto com o indizível. O indizível só me poderá ser dado através do fracasso de minha linguagem. Só quando fracassa a construção é que obtenho o que ela não conseguiu.

E é inútil tentar encurtar o caminho e querer começar já sabendo que a voz diz pouco, já começando por ser despesoal. Pois existe a trajetória, e a trajetória não é apenas um modo de ir. A trajetória somos nós mesmos. Em matéria de viver nunca se pode chegar antes. A insistência é o nosso esforço, a desistência é o prêmio. A este só se chega quando se experimentou o poder de construir.⁴¹⁸

Nessa última passagem, da penúltima parte de G.H. onde há toda uma descrição do processo de aproximação da experiência caústica a que se remete a potencia do (in)operante, que G.H. chama de “desistência” como propriedade de uma percepção soberana da equivocidade da linguagem, poderia muito bem ser lida ao lado da citação que faz Christophe Bident de uma passagem de Lautréamont e Sade que Maurice Blanchot consagra a Ducasse. Essa experiência-limite, que Clarice avisa não poder ser tomada apressadamente, tendo que ser experimentada no seio de sua própria trajetória, em todo seu processo e a partir de sua obscura e equivocada soberania, parece estar em Blanchot quando avalia o efeito desmesurado da experiência em Lautréamont. Nos impressionamos o quanto esse efeito se aproxima do que acabamos de ler no relato de G.H:

Tenir les yeux ouverts quand l’obscurité est souveraine et jouir commodément de la tranquille clarté moyenne, l’homme qui passe de la première attitude à la seconde n’est plus le même, et il change d’autant plus que, se jugeant plus changé qu’il ne l’est, lorsqu’il se retourne vers un passé qu’il repousse, il ne veut plus reconnaître dans cette lutte d’autrefois au milieu de la nuit qu’une complaisance malsaine pour la nuit, dans cette volonté ténébreuse qu’une faiblesse, un jeu et une expérience sans sincérité et sans valeur⁴¹⁹

Pois é o espaço em curva, no qual transitam, nessa força de gravidade, os gestos de Clarice ou de Blanchot, e onde se encena e, arriscaríamos mesmo a dizer, onde teatraliza-se pela escritura literária a potência agônica que se forma lentamente no trabalho de désœuvrement do escritor, (pelo menos de uma escritura que tenha se aproximado desse campo de atração que chamamos (in)operância do neutro); espaço onde se esboçam e se perdem os traços da imanência inominável que coexiste como pulsão e gesto poético e que

⁴¹⁸ Op. Cit., pp. 174-176. (223-226)

⁴¹⁹ Apud. BIDENT, Christophe. *Maurice Blanchot: Le partenaire invisible*. Champ Vallon, Seyssel, 1998, p. 258. “Ter os olhos abertos quando a escuridão é soberana e gozar comodamente da tranqüila claridade média, o homem que passa da primeira atitude à segunda, não é mais o mesmo, e ele muda tanto mais quanto, se julgando mais mudado do que o é, quando ele se volta ao passado que o rejeita, não quer mais reconhecer nessa luta de outrora em meio à noite, a não ser que uma complacência malsã para a noite, e nessa vontade tenebrosa, [apenas] um jogo e uma experiência sem sinceridade e sem valor.”

accede, pelas bordas e no limite do próprio corpo, àquilo que pressentimos como a eclosão do intervalo em seu sentido irredutível ao que precede a morte como travessia (existência). Ou ainda, nas palavras de Blanchot, se trata aí daquilo que se dá ou se doa como enfrentamento e experiência da noite e da “outra noite”, também lida muitas vezes como a “experiência do fora” e que inexoravelmente também antecede ou precede o espaço luminoso do intervalo, o dia.

A cena literária como espaço de prova-ção do “aberto”.

Georges Didi-Huberman na “Overture” de seu livro *L’image ouverte*, percorre a *posteriore*, ou *après coup*, como ele mesmo afirma, temas da crítica de arte trabalhados já alguns anos antes, por textos produzidos a partir de uma viagem a Itália. Estes textos procuraram pensar o sentido da imagem na sua complexidade teórica em relação ao que ele chama de o “aberto” na questão da imagem analisada no contexto da história da arte ocidental.

De fato, o título funciona sempre junto ao subtítulo que lhe segue na contracapa: “L’image Ouverte: Motifs de l’incarnation dans les arts visuels”, se pensarmos na própria exposição que dá Huberman do termo “*motif*” e da questão estética que se elabora a partir da questão de “*l’incarnation*” que se mede em grande medida pelo estudo dos temas da representação da paixão e crucificação do Cristo na história da arte no Ocidente.

Didi-Huberman explorará as relações em *double bind* que sua noção de motivo (*motif*) desempenha, desdobra e elabora em termos de uma economia tanto estrutural quanto derivada de uma leitura estética, se assim podemos dizer, da psicanálise (Freud, Lacan, Biswanger) dos temas ou das figurações complexas nas quais se movimentam os “motivos” do corpo e da carne, do sofrimento e da redenção relacionados à encarnação e que se *expressam* na arte ocidental.

Um pouco aquém de toda a complexidade teórica que o livro de Huberman elabora, nos reteremos à ponte que esse tema do aberto pode fazer relacionar com as perspectivas teóricas da imagem e da teatralidade da literatura que procuramos desenvolver a partir da leitura de *A paixão segundo G.H.* e *Thomas l’Obscur*.

Com esse intuito, associaremos fragmentariamente certos trechos da introdução de *L'image ouverte* às duas cenas escolhidas nas ficções de Clarice Lispector e Maurice Blanchot, no intuito de pensarmos mais uma vez na questão da literatura desempenhando uma teatralidade maquínica quando percebemos a existência e a produção de imagens no texto literário como legítima, mesmo que sua substancialidade se dê mais como uma disseminação difusa de cenas do que como uma referencialidade plástica e visual em seu suporte físico de origem.

As três “figuras” na parede do quarto da empregada de G.H.

Dando seguimento à questão do “motivo da encarnação” (*le motif de l'incarnation*) Huberman trata do sentido dessa imagem aberta como uma situação no nível de uma experiência sensório-motora, crítico sintomática e operando nos termos da “afectividade” corpórea (no léxico de Deleuze) no qual a imagem na arte ocidental (dentro da especificidade dos exemplos do livro) faria ressoar de forma imanente, não apenas um complexo de temas característicos da “doutrina ou da religião cristã”, mas sim, se remeteria a esses motivos “crítico sintomáticos” (dor, agonia, mas também redenção e extase) ao modo de um:

[...] fantasme bien plus vaste culturellement, um fantasme exploratoire quant aux *limites de l'imitation*: limites franchies dans la fiction d'une image animé, tactile, désirante et qui ouvre son corps au corps du spectateur. Mais pour être un fantasme, *l'incarnation de l'image* ainsi entendue n'en est pas moins efficace et, comme on ne cessera pas de le vérifier historiquement, opératoire. Ce qu'elle imite alors n'est plus le corps mais la conversion dont le corps se rend capable dans le symptôme, avec sa façon si troublante de s'offrir, de souffrir et de s'ouvrir au regard d'un spectateur.⁴²⁰

Nesse sentido e dando seqüência ao desenvolvimento da especificidade semio-ontológica que toma sentido no desenvolvimento crítico da abertura de seu livro, Didi-Huberman diz:

⁴²⁰ DIDI-HUBERMAN, Georges. *L'image ouverte*. Paris, Gallimard, 2007, p. 31. “[...] fantasma bem mais vasto culturalmente, um fantasma exploratório quanto aos limites da imitação: limites ultrapassados na ficção de uma imagem animada, tátil, desejante e que abre seu corpo ao corpo do espectador. Mas para ser fantasma, *l'incarnation de l'image* entendida desse modo não é menos eficaz e, como não cessaremos de verificar historicamente, operatória. O que ela imita então, não é mais o corpo, mas a conversão na qual o corpo se torna capaz no sintoma, ao seu modo tão transtornante de se oferecer, de sofrer e de se abrir ao olhar de um espectador.”

Image e ouverture, chair et inconscient sont indissociables comme la matière elle-même est indissociable des intervalles qui la font, justement, tenir ou consister. L'ouverture est dans l'image, un fait de structure, un portant, un principe d'animation – ce que j'ai nommé un motif – et non un simple thème à traiter iconographiquement ou typologiquement. (...) L'ouverture n'est pas seulement un état de fait ou un « dispositif » comme on dit. C'est un act, un processus d'*alteration*. C'est donc un fait de structure qui porte atteint à la structure (voilà, d'ailleurs, exactement ce qui pourrait être une définition opératoire, critique et non clinique, du symptôme). (...)

C'est que l'image ouverte traverse les temps sur le mode de l'impensé, du symptôme, de la survivance : refoulements et retours du refoulé, répétitions et après coups, traditions et maillons manquant, mouvements tectoniques et séismes de surface. (...) L'image ouverte est, à sa façon, l'image toujours survivante du motif, immémorial et immédiat, de l'ouverture. Façon de dire que dans l'image, les problèmes de spatialité – puisque, aussi bien, *ouvrir* nous dit d'abord une certaine opération sur l'espace – sont inséparables des problèmes de temporalité.⁴²¹

Pensamos a partir desse movimento a especificidade da imagem literária. E nos indagamos sobre como desdobrar o processo que envolve a cena que acabamos de descrever sob o título de “Quarto”.

A princípio nos indagaríamos a respeito de certos traços ou figuras que se remetem a situações específicas no espaço ficcional vivido por G.H. Tal é por exemplo a seqüência do encontro das figuras desenhadas na parede onde há a descrição da leitura estética dessas figuras. A observação por parte de G.H de que “o traço era grosso, feito com ponta quebrada de carvão. Em alguns trechos o risco se tornava duplo como se o traço fosse o tremor do outro. Um tremor seco de carvão seco”.⁴²²

A descrição do traço remete claramente ao modo tosco como as figuras foram desenhadas na parede, mas para além de um juízo de valor o que mais parece ser informado na seqüência descritiva da personagem é um certo caráter brutal do desenho, duplicado e revertido pelo seu caráter semântico, às palavras, ao uso e à escolha dessas palavras:

E foi numa das paredes que num movimento de surpresa e recuo vi o inesperado mural.

Na parede caiada, contígua à porta – por isso eu ainda não tinha visto – estava quase em tamanho natural o contorno a carvão de um homem nu, de uma mulher nua, e de um cão que era mais nu que um cão. Nos corpos não estava desenhada o que a nudez revela, a nudez vinha apenas da ausência de tudo o que cobre: eram os contornos de uma nudez vazia. [...]

A rigidez das linhas incrustava as figuras agigantadas e atoleimadas na parede, como de três autômatos. Mesmo o cachorro não tinha a loucura mansa daquilo que não é movido por força própria. O malfeito do traço excessivamente firme tornava o cachorro uma coisa dura e petrificada, mais engastada em si mesmo do que na parede.⁴²³

⁴²¹ Op. Cit., pp. 32-34. “Image et ouverture”.

⁴²² Op. Cit. p. 39. (59)

⁴²³ Idem.

Há uma série de movimentos afectivos que correspondem aos estados de humor da personagem narradora e diria, nesse sentido, que uma forma de pensar na teatralidade maquínica desta cena, poderia se dar a partir da possibilidade de se vincular os elementos descritivos do humor (affectos) da personagem ao tom e ao uso das palavras que utiliza G.H em sua descrição do mural oculto deixado de forma clandestina pela empregada em seu quarto.

Essa cartografia de humores poderia ser discernida a partir de um movimento oscilatório. Da surpresa inicial da visão a um grau de distensão dessa surpresa, provocando uma “surpresa divertida”, G.H chegará ao constrangimento, depois à coação, ao mal estar e o ódio, finalmente se colocará em dúvida quando à origem deste ódio, se imaginado como reflexo de um “ódio silencioso” que a empregada sentiria por ela, ou finalmente se ela mesma, G.H, é que experimentara o estranho sentimento de não conhecer alguém que naquele momento, no interior do quarto abandonado, mesmo que estando tão próxima, percebia que sempre fora uma desconhecida.

É toda uma economia afectiva que se desenvolve em torno à imagem das três figuras ocultas. E há mesmo nessa cena toda uma intensa pesquisa, se assim pudermos dizer, em relação ao processo de descoberta, descrição, vivência e transformação de si através da experiência de estranhamento que se descola dessa imagem.

O contorno que delineiam as formas ocas indicando apenas as massas vazias dos corpos grosseiramente delineados remete, na descrição de G.H., à duplicidade e à oscilante distância que pode se desprender da relação com o outro. Estranha presença de um desenho que remete à possível falta de contato da protagonista com sua empregada, e desvela toda uma pulsão afetiva de transformação agônica de G.H.; presença de uma ausência, afinal, a imagem oculta torna a ausência de Janair, a empregada, mais presente do que nunca e como em negativo (fotografia em negativo, onde as bordas dos corpos geralmente comportam o interior esbranquiçado), essa presença é pressentida como o próprio prenúncio da chegada da crise que mais adiante no relato desembocará na experiência limite da manducação da barata e da entrada de G.H num estado de despersonalização radical, experiência do que a narradora chama muitas vezes de neutro.

Uma série de elementos indicam aquilo que Didi-Huberman fala quando se referindo a Freud, Paul Schilder e Biswanger⁴²⁴ e quando nessa explanação relaciona a questão da percepção da imagem a estados de ânimo ou a estados patológicos que influenciariam na percepção do espaço. Primeiro, Didi-Huberman retoma uma intuição tardia de Freud à qual, e não poderíamos nos esquecer, ele se refere como enigmática:

Il se peut que la espacialité soit la projection de l'extension de appareil psychique. Vraisemblablement aucune autre dérivation. Au lieu des conditions *a priori* de l'appareil psychique selon Kant. La psyché est étendue, n'en sait rien.⁴²⁵

A espacialidade, segundo a descoberta de Freud da memória inconsciente, se deduziria devendo ser compreendida como:

La temporalité, dans son ouverture, sa trouée, sa vocation à l'orifice, à la blessure, à l'intervalle. Et formulons notre hypothèse que c'est bien la chair dont il est ici question. Notre psyché est étendue d'une étendue pliée, chiffonnée, trouée par maints endroits. Notre psyché est incarnée, n'en sait rien. Mai elle ne le sent que trop bien lorsqu'un événement, un symptôme, tout à coup vient l'ouvrir à elle même.⁴²⁶

Em seguida, Huberman relembra com Paul Schilder o desenvolvimento dessas questões “estésicas” (*l'esthésie*) da percepção em relação ao espaço e ao inconsciente como no exemplo que dá a partir do relato de Freud sobre o “Rêve de l'injection d'Irma”.

Voilà bien où l'ouverture ne se séparé pas de la chair, selon une économie plus générale que Paul Schilder a commencé d'analyser sous l'angle d'une esthésie primordiale de l'espace : « l'espace primitif [...] est centré autour les orifices du corps [en sorte que, par exemple,] les dimensions de l'espace sont modifiés autour de zones érogènes. » Il revient à Ludwig Binswanger d'avoir, dans les mêmes années, proposé un cadre d'intelligibilité susceptible de nous faire comprendre comment les modifications pathiques de l'espace peuvent en reconfigurer les qualités esthétiques »⁴²⁷

G. H. descreve gradualmente sua própria experiência em relação a esse encontro com uma imagem clandestina em sua própria casa e que, valeria lembrar, pode ser pensada como um encontro com a própria marca da ruptura com o outro. Uma série de elementos na descrição de G.H. poderiam nos fazer pensar de um modo teatrológico (ou seja, que essa descrição se dá de forma silenciosa como uma gestualidade própria da escritura desse relato, vale dizer, sendo tanto o primeiro texto em primeira pessoa da escritora, quanto uma relação de duplicação autobiográfica da voz narrativa em relação ao modo de sua expressão, por exemplo, se remetendo a si mesma como terceira pessoa) na produção pela voz narrativa de um espaço de estranhamento familiar (pois as imagens se dão por construções de repetições,

⁴²⁴ Cf. Op, Cit.

⁴²⁵ Ibid. Op. Cit., p. 34.

⁴²⁶ Op. Cit., p. 34.

⁴²⁷ Ibid. Op. Cit., p. 35.

hipérboles, paradoxos e oximoros se remetendo a uma experiência que de qualquer modo tem lugar na própria casa da protagonista) sensações agônicas, preparando a entrada no espaço propriamente da crise e da progressão dos afectos limites que passam a se fixarem cada vez de forma mais intensa.

Eis a imagem de um rasgo de luz, pouco antes da descoberta de G.H da imagem delineada numa parede no quarto da empregada:

Da porta eu via o sol fixo cortando com uma nítida linha de sombra negra o teto pelo meio e o chão pelo terço. Durante seis meses um sol permanente havia empenado o guarda roupa de pinho, e desnudava em mais branco ainda as paredes caiadas.⁴²⁸

“Sol fixo”, “nítida linha de sombra negra”, “o teto pelo meio e o chão pelo terço”, “durante seis meses”, “empenado o guarda roupa de pinho” e “desnudava em mais branco ainda as paredes caiadas”. Cada um desses sintagmas se remete a um movimento que se elabora em relação aos outros, desdobrando uma imagem de estranhamento que já vinha sendo descrita desde o início do relato. Por exemplo, no movimento que inaugura a descrição que faz a narradora de sua visita aos fundos e às dependências de serviço de seu apartamento. O quarto “minarete”. Estranha descrição de um espaço cheio de luz (a metáfora da luz do deserto das regiões islâmicas?) onde a fixação do que não pode ser fixo como, no caso, movimento do sol, dá à cena o aspecto de suspensão do tempo.

Esse mesmo sol geometriza o ambiente com uma linha “nítida” de sombra, fazendo dessa imagem o motor de um “motivo” que chamaríamos de teatralidade barroca em *A paixão segundo G.H.* Essa sombra relaciona uma imagem a um sentido de espaço ao mesmo tempo em que traça uma linha pelo meio do quarto, também retraça em outro movimento paradoxalmente fixo, nítido, portanto estagnado, lento; uma outra direção, dividindo o quarto também em outro traçado.

Seis meses é uma imagem que em sua contigüidade, em relação aos sintagmas anteriores, estabelece uma temporalidade alegórica - pois não importando que nesse *sema* trate-se de uma metáfora do tempo de exposição do armário, a sensação criada é a de que na fixidez de uma linha de sombra - um tempo se estenderá por seis meses o que foi expressado, na verdade, em apenas um instante do olhar de G.H. sobre a linha indicial da sombra. A marca desse tempo estranhamente percebido na confluência de um suposto paradoxo, apenas pressentido como teatralidade da cena, se exterioriza na transformação e

⁴²⁸ Op. Cit., p. 38. (58-59)

na destruição vagarosa e perceptível do armário, aí onde começa a ocorrer o acontecimento limite de G.H.

Outra imagem que nos chama a atenção e que poderia se relacionar diretamente à questão do “aberto” da imagem que explora Didi-Huberman e que viemos chamando de teatralidade da narrativa de Clarice em G.H, ocorre já no final do “capítulo”, alguns momentos depois da cena da descoberta das “figuras nuas” e impessoais.

É o momento em que G.H se depara com a o armário ressecado pelo tempo e pelo sol e quando a narradora começa a “adentrar” ou começa a penetrar no espaço dessa experiência inominável do neutro, depois de observar o pequeno vão escuro da porta do armário onde se abre uma escuridão interior descrita por G.H. nos seguintes termos:

Abri um pouco a porta estreita do guarda-roupa, e o escuro de dentro escapou-se como um bafo. Tentei abri-lo um pouco mais, porém a porta ficava impedida pelo pé da cama, onde esbarrava. Dentro da brecha da porta, pus o quanto cabia meu rosto, E, como o escuro de dentro me espiasse, ficamos um instante nos espiando sem nos vermos. Eu nada via, só conseguia sentir o cheiro quente e seco como o de uma galinha viva. Empurrando, porém, a cama para mais perto da janela, consegui abrir a porta uns centímetros a mais. Então, antes de entender, meu coração embranqueceu como cabelos embranquecem.⁴²⁹

Didi-Huberman, na citação que leremos em seguida, fala da questão da porta como o modelo mais radical de significação de uma certa experiência, seja simplesmente espacial seja em termos psicológicos ou mesmo numa significação estético literária. A porta permitiria um acesso metafórico (no sentido mais dinâmico deste conceito) à experiência do umbral (*seuil*), este termo pensado numa referência direta ao problema da *posição limite* do sentido (fruição estética, pensamento ou construção da idéia, etc, e aqui deveríamos lembrar de toda a discussão que apresentamos segundo vários pensadores contemporâneos a respeito das economias críticas do “entre” como espaço do oscilatório e das poéticas do neutro de Blanchot, como experiências de um pensamento híbrido, pensamento estético ou literário). Posição do pensamento a respeito de um verdadeiro afrontamento ou, em movimento inverso, posição de expectativa em relação a uma experiência diante da imagem aberta. E nesse ponto é que Huberman não deixa de se remeter a Kafka em seus usos da imagem do umbral e da suspensão corrosiva do sentido que se articulam sinaleticamente como imagens e situações diante de portas, através ou entre portas. Aqui relembramos no mesmo

⁴²⁹ Op. Cit., p. 46. (67-68)

sentido a dramática situação de Thomas quando se vê imerso no estranho hotel de *Aminadab*.

A imagem da porta como essa posição diante do sentido e que poderia ser pensada funcionando como operatória das questões que se remetem ao “atravessamento” (“*son désir à l’ouvre*” nas palavras de Didi-huberman) de uma situação estética ou existencial à outra situação que dependeria de uma decisão no plano das ações (ficcionalis ou fáticas) é também confrontada na metáfora fenomenológica da “janela”, metáfora aparentemente insuficiente por não pôr em movimento, em seu sentido operatório e conotativo, a possibilidade do “atravessamento corpóreo e se “limitar”, se assim pudermos dizer, à fixidez da observação visual.

É a partir desse confronto entre essas duas imagens conceituais articulatórias de um verdadeiro gesto de reflexão especulativa contemporânea que pretendemos pensar na singularidade da imagem literária clariciana enquanto movimento teatrológico de um pensamento literário:

Didi-Huberman assim se refere a essas questões:

Du point de vue phénoménologique, le modèle de la fenêtre albertienne est un modèle insuffisant, confortable : une fenêtre peut être à la fois fermée (physiquement) et ouverte (optiquement), en sorte que *voir au-delà* – l’enjeu même du regard, son désir à l’ouvre – ne met pas notre corps en mouvement : on peut se contenter de rester assis à sa fenêtre pour voir ce qui se passe au-dehors. Une porte est bien plus dramatique : sans même aller jusqu’aux paradoxes chers à Kafka, elle [la porte] nous oppose une clôture bien plus violente à quoi ne peut s’opposer que le caractère *tranchant* du geste qui l’ouvrira, afin que notre corps, mû par cette ouverture, en franchisse le seuil. Ce n’est pas un hasard si Georges Bataille éprouvait l’image en relation avec l’idée d’une porte qui vole en éclats.⁴³⁰

A abertura da imagem é, portanto, uma situação de alteração e de imiscuimento do sujeito e do objeto no movimento próprio da atitude do desejo em relação à obra, desse movimento que atravessa ou realiza a passagem através do umbral. Essa economia é o próprio processamento complexo de imagens afectivas que se dão como fantasmagoria simbólica, como recalque ou como produção da obra enquanto extensão do corpo no mundo, seu sentido constituidor de significação no mundo. Essa constituição de significação passa por hesitações e suspensões, premonições e retardamentos, e essa variação afectiva que modela os corpos em seu movimento e em sua gestualidade poderia ser pensada em termos dramáticos, vale dizer, em termos teatrológicos.

⁴³⁰ Op. Cit., p. 36

Assim, G.H. é atraída pela atmosfera desértica e pela textura árida do “quarto minarete”, e nesse espaço observa a abertura de uma experiência limite em sua existência. Observando a *fresta* (a abertura em suspensão) da porta do armário envelhecido - G.H se afronta e é afrontada: “E, como o escuro de dentro me espiasse, ficamos um instante nos espianando sem nos vermos”⁴³¹ – que recorta ou cinde a mesma escuridão dessa presença paradoxal que poderia bem ser sua própria curiosidade, ou seu desejo de retomar uma compreensão sobre a ausência ou a diferença radical entre ela e sua empregada demitida. Mas o que G.H. presencia é o afrontamento a sua desfiguração quando dessa escuridão ela tiver o primeiro encontro com a barata.

Então, antes de entender, meu coração embranqueceu como cabelos embranquecem. De encontro ao rosto que eu pusera dentro da abertura, bem próximo de meus olhos, na meia escuridão, movera-se a barata grossa. Mas meu grito foi tão abafado que só pelo silêncio contrastante percebi que não havia gritado, O grito ficara me batendo dentro do peito. [...]
Só que ter descoberto súbita vida na nudez do quarto me assustara como se eu descobrisse que o quarto morto era na verdade potente. Tudo ali havia secado – mas restara uma barata. Uma barata tão velha que era imemorial.⁴³²

A moral do “joujou”.

Toda a questão da imagem e da “abertura” da imagem, sua complexidade e seu suposto hermetismo se dissipam em grande parte ao final da abertura do livro de Didi-Huberman. Isso porque o problema desse “duplo fundo” que se descola no interior da reflexão da imagem em sua “abertura”, passa a ser melhor compreendido à luz de um

⁴³¹ Cf. Op. Cit., pp. 46. (67) « Et, comme si l’obscurité de l’intérieur m’épiait, nous restâmes un instant à nous guetter sans nous voir. » Ou seja, aí se dá o movimento de uma experiência propriamente “afectiva”, em termos deleuzeanos, onde sujeito e objeto se sobredeterminam na posição oscilante do próprio umbral. Vale dizer que essa imagem bem poderia ser pensada como a de um devir-coisa de G.H. Em outro sentido, diríamos que G.H. é ela mesma já uma personagem “coisificada” pela sua própria atribuição “quase-anônima”, sendo que esse “quase” tem aqui uma potência ainda mais singular nesse caso, pois situa a nomeação do narrador em um “umbral” (*seuil* ou *espace neutre de la signification semiotique de la voix narrative*) permanente no desenvolvimento do relato; umbral sobre umbral, o relato de G.H se infinitiza numa série de sobreposições intervalares que culminam na imagem das repetições rítmicas entre “capítulos” e que situam o relato num “encavalamento” (*enchevêtrement*) de suas partes. Essa dimensão propriamente “fractal” da cadência do movimento do relato opera o desobramento que tem lugar como despersonalização e desfiguração radicais da voz que narra a história. Ora, essa desfiguração ocorre na mesma medida em que situa a potência dramática que se apodera do relato pela sua força poética, gerando uma dimensão que insistimos em chamar *teatrológica*, potência que se constitui como potência de (in)operância, poética neutra. Lembramos do livro de Eveline Grossmann *La défiguration, Artaud, Beckett, Michaux*. (Paris, Minuit, 2004), onde há uma leitura desse tipo de movimento poético em *double bind* em ralação ao qual todo um trabalho de destruição ativa do sentido tem lugar como constituição do que viemos chamando de potência do (in)operante e que é nada mais nem nada menos do que uma teatralidade maquina sobre uma poética do neutro, do umbral ou do intervalo.

conceito de Georges Bataille que Huberman cita no final de sua apresentação. Trata-se do conceito de “*paradoxe de l’emotion*” que equaciona o duplo movimento que faz parte do movimento “forcluído” da imagem no sentido de sua relação “psicogenética” em relação à constituição afectiva humana. O espaço do jogo e da descoberta do mundo passa necessariamente pelo embate violento da manipulação transversal do corpo e dos objetos com os quais nos relacionamos. O desdobramento desse processo dá-se de forma complexa como gênese psico-somática no cerne da experiência do desenvolvimento psíquico.

Huberman, antes de chegar à tese do paradoxo da emoção, introduz um pequeno texto de Charles Baudelaire no qual é discutida a dinâmica dessa constituição onto-psíquico-genética articulada como relação fundante (ao menos em sua estruturação primária) desse relacionamento constitutivo da imagem com a psiquê.

Há um intrincamento essencial entre o movimento de descoberta e de experimentação do sujeito e a retroatividade própria desse movimento em direção ao objeto, no caso o brinquedo da criança. *Alma* (como órgão “meta-orgânico” relacionado às efecções) e *corpo* (invólucro irreduzível à alma como “extensão” imanente da psiquê) se relacionam no intrincamento imediato do movimento de individuação da criança, ou seja, se realcionam a todo um jogo de descoberta, de atravessamento dos umbrais que podem ser metafóricos e/ou físicos, ou ainda em certo sentido, metafísicos.

Didi-Huberman desenvolverá o comentário sobre o texto baudelaireano para em seguida remeter-se ao equacionamento bataillano do problema da forclusão inerente à imagem. Relembro que Huberman deixa clara também a referência ao termo “Imago” de Lacan que em outro sentido que o de “forclusão” que utilizamos em alguns momentos desta pesquisa, também se relaciona com a mesma economia indecível dessa estrutura psíquica “intervalar” entre figura e fundo pensadas aqui como absolutamente co-participantes e indiscerníveis de seu próprio movimento (se é que essa imagem “dialética” de figura e fundo ainda pode dar conta da complexidade da problemática da imagem... E sabemos ao lermos os pensadores que lemos que é necessário justamente fazer do jogo da negatividade um “*surplus*” de significação ou a tarefa de uma desconstrução de seus mesmos pressupostos logocêntricos).

Huberman comenta o texto de Baudelaire :

⁴³² Op. Cit., p. 47. (69-70).

Si l'adage baudelairien va droit à l'essentiel, c'est parce qu'il n'hésite pas devant la tâche de ne pas désintroniser – exercice courant de la raison – ce que les images, en effet savent si bien et si irraisonnablement amalgamer. Baudelaire a su prendre les frivoles joujoux au sérieux de leur fonction d'images (« menus objets qui imitent l'humanité »), et celles-ci au sérieux de leur fonction métaphysique (« c'est une première tendance métaphysique »). Il a su formuler le paradoxe qui noue l'activité du jeu et celle de la connaissance (« voir l'âme »). Il a compris que celle-ci ne va pas sans manipulations, sans technique du corps (« il a rempli ses doigts et ses ongles d'une agilité et d'une force singulières »). Il nous montre que tout cela est affaire de désir, même si le désir joue avec le sens, expriment en tous sens jusqu'à jouer dans le « sens inverse ». Il nous décrit parfaitement le rythme de l'« excitation » et de l'hébétude liées à l'expérience d'ouvrir, c'est-à-dire de découvrir ce que l'on a détruit en ouvrant (« la vie merveilleuse s'arrête »). Il n'oublie pas l'essentiel teneur religieuse (« une colère superstitieuse ») et cérémonielle (« une espèce d'épreuve maçonnique ») que revêt un tel acte ; Enfin, il nous enseigne le lien natif du désir et de la destruction, comme si l'image était le meilleur joujou que l'homme se soit inventé pour aimer à loisir, c'est-à-dire aimer à détruire, détruire à loisir dans l'image qui nous ressemble ...⁴³³

A imagem carrega de forma inata esse duplo vínculo paradoxal, que nasce como constituição dramático metafórica a partir e no seio do jogo de forças ativas e reativas, em meio a uma conformação orgânica complexa e dinâmica; jogo de excitações e extenuações repetitivas e diferenciais dados a partir da complexidade da constituição de uma organização psíquica.

Abrir é inaugurar ou reinaugurar uma força violenta que deve adentrar o espaço de uma interioridade anterior ao próprio movimento de entrada nesse espaço de tensionamento onto-psico-genético.

Ouvrir donc: faire violence à la surface sensible pour que l'intérieur – « l'âme », le principe de cette sensibilité, l'organe du mouvement – devienne accessible. Mais quand l'intérieur est là, déplié devant vous, le corps lui-même, son enveloppe détruite, s'en trouve sacrifié, mis à néant, désormais immobile. Et l'âme n'est plus là bien sûr. Il y a ainsi dans l'ouverture un acte irréparable qui noue l'incarnation à l'arrachement, l'arrachement à la profanation et celle-ci à l'angoisse devant la mort.⁴³⁴

Talvez seja este mesmo ato irreparável que tenha experimentado pela ficção a escritura clariciana na voz de G.H. Quando na cadência deste relato incessante marcado por um ritmo de repetições, inauguram cada um desses momentos (desses “capítulos”) uma nova e mesma entrada no movimento ou na gestualidade da escritura que deve ser lembrada e relatada como a teatralidade necessária para se “representar” a própria destruição ou destituição incessante de si mesma. Não a entrada na morte como finalidade ou entrada no desconhecido absoluto, mas a expressão plausível da morte como símbolo de uma significação existencial. Nesse sentido a escrita é uma saúde que procura no movimento

⁴³³ Op, Cit., pp. 60-61.

⁴³⁴ Op. Cit., p. 61.

catártico de esvaziamento das cargas afectivas e ressentidas expurgar numa performance fabulativa, a abertura necessária à imagem de si mesmo.

Bataille, portanto, como havíamos dito seguindo o comentário de Didi-Huberman, havia equacionado o problema da *forclusão* da imagem enquanto signo-complexo “arqui-psico-genético” do desejo e da morte na expressão de um “*paradoxe de l’émotion*”.

Se a criança manipula em todos os sentidos ou direções o brinquedo que lhe assegura a descoberta de um “outro” mundo para fora de seu próprio corpo-mundo, numa articulação multivalente de sua motricidade e do psiquismo que se elabora nesse movimento de modelação ontológica, articulando um complexo “perceptivo-afectivo-conceptivo” (alma-corpo-corpus), é porque ela (a criança em sua individuação) precisa absolutamente, nesse mesmo movimento, acompanhar de forma equivalente (ou seja violenta, diferencial e repetitiva) o movimento de seu devir-indivíduo (arrançamento incessante das forças cósmicas numa individuação intervalar ou seja, numa *eclosão do intervalo* (existência tanto do sujeito quanto da individuação) no seio do *cosmos* (*l’informe* como possibilidade de todas as possibilidades e também do *impossível*, ou seja, de sua organização racional pela linguagem).

Esse movimento dúplice (da individuação (*for/da*) e do devir (plano de imanência) que chamamos em outros momentos de *entrópico* (e que é a expressão simplificada do movimento dúplice e inominável do devir-individuação) se remete constantemente a sua origem (a atitude da criança (sujeito) que lança o brinquedo (objeto) longe do berço numa excitação violenta e gozosa e se angustia logo em seguida com a perda do brinquedo) como força de constituição de si, ou seja, desejo de saída e desejo de reentrada em sua própria individualidade. Esse movimento é a constituição motriz do psiquismo (esse processo é expresso pelo conceito de *l’objeu* de P. Fédida).

A destruição do brinquedo, ou o lançar para fora de seu domínio e a angústia referente a essa perda, essa repetição constitutiva do psiquismo é a expressão de uma ecologia atualizada do mundo enquanto tal. É a expressão do limite de uma cadeia “evolutiva” e que situa um movimento mais geral da natureza em sua continuidade e descontinuidade incessantes (devir-mundo), na produção e destruição imanescentes a que as forças cósmicas necessariamente se conformam segundo leis complexas que de um modo ou de outro se remetem à própria *abertura*.

Huberman faz referência a Bataille:

Or, ce « point fulgurant » – cette promesse d’explosion des limites – nous fascine dans l’image plus que le reste. « Mais quelles raisons avons nous d’être séduits par la chose même qui nous signifie, d’une façon fondamentale, un dommage, qui même a le pouvoir de évoquer la perte plus entière que nous subirons dans la mort ? », demande Bataille. La réponse, il la nomme « paradoxe de l’émotion », et ce paradoxe tient au fait que ce qui nous met en mouvement est toujours l’ouverture – insensée, précise-t-il – d’un autre espace dans l’espace où nous sommes confinés. Si l’« autre espace » par excellence est celui où s’inversent toutes les apparences, alors Bataille peut affirmer que « l’art, sans doute, n’est nullement tenu à la représentation de l’horreur, mais [que] son mouvement le met sans mal à la hauteur du pire et, réciproquement, [que] la peinture de l’horreur en révèle l’ouverture à tout le possible. C’est pourquoi nous devons nous attarder à l’accent qu’il atteint dans le voisinage de la mort. Cet accent donne le rythme d’une expérience intérieure qui ne consiste justement pas à réfléchir son moi, à le confiner, mais à le blesser, à l’ouvrir grand pour y laisser entrer l’altérité du réel. L’image devient alors notre objet de non-consolation. Parce qu’elle *ouvre sur l’informe* de sa – de notre – propre constitution.

Talvez G.H. e Thomas também tenham tido a necessidade de adentrar na violência inominável de sua desfiguração agônica (de si mesmos ou a partir daquela do outro, G.H e Janair, Thomas e Anne - esse outro a quem nós mesmos nos configuramos numa negatividade agônica, processual e existenciária) a partir desse embate ou dessa transvaloração pelo contato do abjeto enquanto tal (“ponto de fulguração” perfeito do desejo de saber e da fobia diante do conhecimento que só pode se findar no instante desse medo, que não é outro que o encontro com um complexo simbólico arqui-originário da expectativa da morte futura) e a partir - no caso de G.H. - do gesto arqui-originário da mordida e do corte ao meio da barata com seus próprios dentes. Nesse gesto talvez G.H tenha podido se aproximar o bastante da abertura da imagem, quando a individuação de um ego passa a ter que ser pensada em termos menos racionais e o limite do que pode ter sido um espaço real, até ali, se dissolve como o interior informe da barata jorrando o próprio enigma do tempo (como “informe”), marcado tantas vezes pelas palavras que se orientavam na direção desse passado imemorial da terra, quando a vida lentamente pululava na forma de existências mais subterrâneas, nossos antepassados mais originários.

Considerações fragmentárias e incompletas.

Uma leitura das teatralidades maquínicas nessas duas literaturas não foi se não uma leitura das formas mais exteriores a esse “ponto de fulguração” que expressa o *paradoxo da emoção* de Bataille. E é nesse ponto, ponto que na verdade se estende em linhas de fuga e de desejo na forma e na expressividade da escritura ficcional (bio ou altero-gráfica), que Thomas e G.H são atores ou personagens singulares em suas teatralizações narrativas, pois puderam permanecer numa suspensão ativa de seus corpos altero-gráficos, puderam permanecer numa neutralização imponderável das forças que atuam nesses limites tão exteriores quanto a expressividade literária pode criar através da potência singularíssima de sua (in)operância. Potência de “não consolação”.

Na imagem de um teatro abstrato dado pela literatura, Thomas parece não pertencer ao mundo que o cerca a pesar de estar completamente impregnado das forças que o envolvem e em outro plano neutraliza cada movimento de suas ações remetendo-se a um investimento ainda mais intenso devido a essa mesma aparente neutralidade, devido à intensidade que é gerada pelas suas relações ilimitadas por suas próprias condições aporísticas.

E G.H., que relata seu movimento em direção ao outro de si mesma, devendo se desfigurar até o afrontamento com o que ela chama de neutro. Estranho e imponderável espaço de (in)operância que ela chama finalmente desistência, e que elabora, no âmago de um processo de individuação, uma difícil liberdade que parece não poder ser descrita a não ser como enigma ou mistério de cada existência em sua passagem de solidão e comunidade irreduzíveis ao mundo.

Movimento de síntese fragmentária de uma longa jornada de exploração conceitual e *épreuve* crítica.

Eu estava vendo o que só teria sentido mais tarde – quero dizer, só mais tarde teria uma profunda falta de sentido. Só depois é que eu iria entender: o que parece falta de sentido – é o sentido. [...] tomar consciência da falta de sentido teria sido sempre o meu modo negativo de sentir o sentido? fora a minha participação. (C. Lispector. *A paixão segundo G.H.* p. 35)

Il semble que le vide ne soit jamais assez vide. Aspiration éternelle des images, erreur qui nous soulève et sans cesse nous mêle dans le désordre de la nuit, perdues et toujours rassemblées dans un élan joyeux où nous nous retrouvons. Illusion, bonheur de l'illusion, pourquoi lui résister? (M. Blanchot. *Le Dernier Homme*. P.145)

Par l'attention, le langage a avec la pensée le même rapport que la pensée voudrait avoir avec cette lacune en elle – ce malheur – qu'elle est et qu'elle ne peut se rendre présente. Le langage est le lieu de l'attention. (M. Blanchot. *L'entretien infini*, P. 179)

Não saberíamos dizer se encontraríamos melhor indicação do conceito de “teatralidade maquínica da literatura” durante esta pesquisa do que na explanação de Blanchot apontando uma imagem do movimento de suspensão, de fragmentação e de “copulação” do sentido que é operado pelas forças paradoxais presentes numa literatura limite como a de Kafka, no caso específico em que o francês comenta o escritor de Praga:

O mistério é o seguinte: estou infeliz, sento-me à minha mesa e escrevo “sou infeliz.” Como é possível? Vemos porque esta possibilidade é estranha e até certo ponto escandalosa. Meu estado infeliz significa esgotamento de minhas forças, a expressão de minha infelicidade, acréscimo de forças. Do lado da dor, existe a impossibilidade de tudo, de palavras harmoniosas, desenvolvimentos exatos, imagens felizes. Além disso, expressando minha dor, afirmo o que é negação e, contudo, afirmando-a, não a transformo. Faço a maior boa sorte carregar a mais completa desgraça, e a desgraça não é atenuada. Mais tenho a sorte, isto é, mais tenho dons para tornar sensível minha infelicidade por desenvolvimentos, adornos, imagens, mais essa má sorte do que essa infelicidade significa é respeitada. É como se a possibilidade representada por minha escrita tivesse como essência carregar sua própria impossibilidade – a impossibilidade de escrever o que é minha dor -, não apenas de colocá-la entre parênteses ou de recebê-la em si sem destruí-la nem ser por ela destruída, mas também de ser possível, somente dentro e em razão de sua impossibilidade. Se a linguagem, e especialmente a linguagem literária, não se lançasse constantemente, previamente, para sua morte, não seria possível, pois é esse movimento em direção a sua impossibilidade que é sua condição e seu fundamento; é esse movimento que, antecipando-se ao seu nada, determina sua

possibilidade, que é ser esse nada sem realizá-lo. E, em outras palavras, a linguagem é real, porque pode se projetar para a não-linguagem que ela é e não realiza.⁴³⁵

Não poderíamos deixar de relembrar o quanto “A literatura e a vida” de Deleuze se relaciona a esse texto de Blanchot que data de 1949. Nesse texto, Deleuze faz sua leitura das relações que procuramos nomear tomando de empréstimo o uso de uma expressão que tem sua significação ligada a outra arte, por assim dizer, de algum modo mais usualmente e diretamente relacionada com uma dinâmica dos corpos, dos movimentos e temporalidades corpóreas no espaço físico, vale dizer, o teatro.

Tivemos a tentação, é preciso confessar, de explorar uma “economia crítica do estilo” em relação às obras de Clarice Lispector e Maurice Blanchot, e desembocamos numa espécie de impossibilidade latente ou de desgaste das vias que, num primeiro momento, haviam nos seduzido a iniciar esse movimento de reflexão crítica ou, melhor dizendo, teórica sobre o problema da relação da forma expressiva e das forças (que se elaboram como desejo e/ou angústia, ou melhor, e de algum modo, como as duas faces da mesma moeda de uma *energética* da relação da escritura e do corpo-corpus) em jogo na construção do sentido da narrativa ou do relato ficcional nesses autores.

De fato, uma teatralidade maquínica da literatura dependeria da exploração dessa economia crítica do estilo e nesse sentido foi o que tentamos (em vão) construir de forma fragmentária, por via da leitura em rede e em chave pós-estruturalista, dos autores que nos pareceram se vincular de forma bastante forte ao movimento e ao gesto crítico de Maurice Blanchot como teórico-escritor e de Clarice Lispector como escritora de uma literatura “literariamente filosofante”.

A imagem da arte teatral funcionando ou funcionalizando uma dinâmica de forças mais evidente dos corpos e da textualidade que os atravessa pelo texto ou pelo contexto de sua produção ou ainda, e de forma mais transversal, constituindo sua instituição estética e política, deveria ter podido, de algum modo, suprir os desencadeamentos que as interpretações e análises sobre as forças da escritura começaram a desempenhar na crítica e na teoria literária da vertente das “filosofias da diferença” na segunda metade do século XX. Estas, como sabemos, passaram a se preocupar com a arte no sentido da observação não

⁴³⁵ “Kafka e a Literatura”, in: BLANCHOT, M. *A parte do fogo*. Trad. Ana Maria Scherer. Rio de Janeiro, Rocco, 1997, pp. 26-27.

simplesmente dos objetos que a constituem ou suas formas de uso e técnica, mas como verdadeira tessitura de uma energética ou de uma semiótica do “subjectil” (conceito tríplice da lógica das afecções, percepções e concepções conduzida pela via crítica de Blanchot e, para além, sem deixar de aí confluír a via de cruzamento com Deleuze e Barthes, direcionada aqui a uma economia estética do literário enquanto movimento de forças afectivas).

Ou seja, no que tange ao sentido geral dessa teatralidade do literário, tratou-se de se fazer uma leitura tão singular quanto nos foi possível da desconstrução do paradigma dos polos binários relativos às noções de sujeito e de objeto de conhecimento de uma fenomenologia da escritura literária e de sua relação com o corpo escrevente e seu corpus de produção estética na forma do ficcional literário.

Nesse sentido, gostaríamos de poder ter explorado nesta tese a deriva de uma intenção *quase* epistemológica do traçado de uma rede de interlocuções teóricas relacionadas ao que se chama “gesto” de pensamento de Maurice Blanchot e a uma experiência crítica necessária e desdobrada desse mesmo gesto; algo que poderia justamente ter se materializado como o fruto de uma intenção em desvio, seja pela força do fragmento e da citação (que funcionam aqui como rede de afluências e paradigmas a serem provados e experimentados como processo interno de uma *épreuve* crítica, ou seja, aquilo que nos pareceu ter ficado sem objetividade explícita mas que tem sua força na protensão, como diria Barthes, de uma intenção futura desse mesmo movimento de experiência do teórico e do crítico, do literário e do biográfico), seja como a preparação e a postergação deste “subjectil” arisco e arredio que se tornou, no decorrer do trabalho de tese, o próprio enfrentamento da variedade de perspectivas teóricas e o direcionamento de uma certa objetividade em relação a uma “síntese” do movimento teórico e da elaboração crítica enquanto tais.

Nesse sentido, a crítica é movimento e é gesto, finalmente; tem algo de tópico e de sistêmico, mas procede por uma relação de tensão que advém em “última” instância da própria matéria de sua pre-ocupação, ou seja, da linguagem e do corpóreo enquanto entrecruzados, duplicados e remetidos, nessa pretensão, ao ilimitado de suas conversões e introjeções, seja de uma materialização concreta no espaço literário de suas confluências, seja de uma abstração materializável de sua própria instituição como embate da fantasia e da

efetividade fática (processo de individuação) no mundo das trocas simbólicas e físicas, pressupondo a temporalidade múltipla dessas gestualidades tanto da crítica quanto da literatura.

Já em outra direção, agora em relação a um certo desejo de *estrutura* de inteligibilidade que de algum modo esteve recalcado numa tese evidentemente de “gosto” pós-estruturalista, desejaríamos que as epígrafes fossem lidas como fazendo parte do próprio movimento de força fragmentária da linguagem (Blanchot com Nietzsche e o tema difícil do eterno retorno) e essa força funcionando enquanto sistema de repetição e diferença em torno às forças mais vastas e caóticas da própria vida (ou seja, trataria-se aqui do que se poderia chamar energética de uma transversalidade sinalética do corpo-corpus na produtividade teatrológica da literatura, ou seja da posição do “subjectil” literário enquanto estratégica e tática da voz narrativa na máquina da fabulação do relato, o que faz Barthes de forma bastante “técnica” e exemplar em *A preparação do romance*, seu último curso). Desse modo, pois, não nos privariamos de ainda poder contar com essa mesma força de reiteração que se estabelece na coexistência, nem sempre fácil, entre a leitura e a escrita de textos forçados a se direcionar numa perspectiva acadêmica.

As epígrafes servirão, portanto, para uma espécie de reenvio de imagens e de cenas outras, cenas “extra”-foco, no que se relaciona aos textos que são ao mesmo tempo focos e desfocamentos em relação à amplitude das obras de Clarice e Blanchot e com os quais nos propusemos a tentativa de *épreuve*, vale dizer, de experiência crítica possível de alguns traços de seu regime de afecções ou, em outras palavras, a *épreuve* de sua teatralidade máquina que se desenvolve, como dissemos, como analítica do “subjectil” da literatura.

Desse modo, acreditamos que pela inclusão das epígrafes aqui e ali, ainda que de forma breve ou na latência de suas injunções imprevisíveis (a força de uma performance do literário ou do ensaístico como acréscimo “casual” de leitura sobre o corpus como um todo), pudemos acrescentar elementos para fazer *migrar* ainda outros elementos das duas obras e que não puderam, talvez, serem supridos como referência nem pela esperada variabilidade infinita possibilitada pela interpretação dos dois textos focados na tese, *Thomas l’Obscur* e *A paixão segundo G.H.*, nem pelo intuito de explorar teoricamente uma série de assuntos e noções no interior da obra de cada um dos autores que focamos em sua experiência ficcional. Autores estes que pudemos ler sob a luminescência de um de seus textos e

progressivamente no movimento e gestos em confluência com os temas de uma energética transversal do corpo e do corpus literário e que chamamos de teatralidade literária.

Thomas l'Obscur e *A paixão segundo G.H* localizaram, portanto, o momento e o espaço onde o desejo e a expressão de uma investigação tornou-se uma experiência em deriva, sedenta por encontrar em seus próprios descaminhos alguns pontos de atração (sentido da metáfora da energética da atração de Foucault sobre a obra blanchotiana) de algum modo irreduzíveis aos problemas teóricos e às modulações críticas necessárias para o desenvolvimento de um alcance desse “correlato subjectil” que indica a literatura como uma gestualidade própria de uma “teatralidade paradoxal” da expressão narrativa e ficcional. Ou seja, é o próprio sentido do subjectil operando o jogo inerente às tensões entre as bordas do corpo e do corpus de uma economia estética do estilo na literatura o que procuram Blanchot e Barthes segundo estratégias e estilos muito diferentes mas que se aproximam no que diz respeito à visualidade e à teatralidade de um espaço de produção literária movimentando-se como entre lugar entre um corpo e um corpus de atividade literária. Aí observaremos a potência de uma leitura do biográfico como sendo vertente da própria possibilidade crítica da obra, mas pensado justamente como o território de tensão e de inexplicabilidade da obra e não o ponto de pacificação e resolução fática do sentido da obra e da escritura.

Então, diríamos que se há uma fabulação necessária a todo teatro, partindo do movimento da escrita à movimentação dos corpos no espaço e nos lugares cênicos (idéia de uma semiótica teatral que vê no espetáculo o próprio paradoxo de uma confluência entre efetividade da existência fática e a produção fantasmática do fabulatório (tendo o espectador enquanto advindo da própria qualidade ficcional da performance teatral), há também um movimento de entrelaçamento dinâmico com a existência objetiva da consciência, mesmo em suas derivas irreduzíveis de ida e vinda em direção às forças e matérias do inconsciente.

O paradoxo da volatilidade dinâmica e extática dos corpos como fronteira porosa entre a escrita e a leitura dos corpos cênicos poderia liberar hipoteticamente (e essa é a nossa hipótese) um pouco mais uma imaginação crítica sobre uma problemática da dinâmica das forças fabulativas e expressivas presentes no processo de compreensão da literatura como teatralidade maquínica do próprio desejo narrativo, ou seja, sua protensão ou tendência à constituição da escrita (a formação do subjectil literário enfim), escrita desde sempre transformada pelo próprio desejo de escritura, ou seja, transformada no “correlato subjectil

literário” do corpo escritor; vale dizer, a transformação de uma intenção de *sobrevida*, pela constituição e instituição de um espaço literário como campo de encenação da energética de suas forças afectivas, perceptivas e conceituais.

Ou por outra via, essa transformação, que se dá no nível da produção da escritura e que procuramos “moldar” como metáfora de um movimento no espaço e a partir de um jogo de temporalidades que é uma espécie de alegoria ou máquina de uma teatrológica ligada ao literário, é de algum modo a situação de existência própria dessa vontade de escrita (que emerge nessa acepção mais intensamente a partir da metade do século XIX: romance pós-romântico, escrita de si, escrita da escrita de si e em catacrese), e é elaborada a um só tempo como espasmo e decadência do corpo em seu desdobramento pela linguagem em direção, segundo entendemos, a uma produtividade paradoxal do corpus literário como materialização possível do próprio desejo de individuação, sua energética organizada numa teatralidade literária que não deixa de remeter nunca a um caráter de deriva e de des-subjetivação próprio do estatus (uma prática e uma teoria) dessa “modernidade tardia” da literatura que procuramos ler em Maurice Blanchot e Clarice Lispector.

Nesse sentido, uma série de reflexões focadas em textos específicos desses escritores tentou fazer funcionar, de forma fragmentária, a série de assuntos, temas e noções filosóficas que percebemos basicamente a partir de textos críticos e teóricos de Maurice Blanchot no que concerne à amplitude do debate intra-teórico e filosófico que se desdobra a partir de algumas problemáticas mais densas desse pensador, tais como por exemplo o problema do *paradoxo* como expressividade própria de um pensamento agudo sobre a literatura, o *Neutro* como conceito aglutinador dos problemas lógicos vinculados ao paradoxo, o *eterno retorno*, como máquina de extrapolação e desdobramento das questões existenciais ligadas à escritura e ao pensamento sobre a literatura, o *(in)operante* como conceito de uma experiência própria da literatura dada no limite de uma produção de sentido que excede um entendimento do sentido como síntese dialética e se direciona a uma experiência de sobresuspensão do sentido, aí onde a literatura provoca, evoca e conota seu próprio jogo de diferenças e sua posição ética particular, a de não resolução mas de protensão e premonição de uma tarefa “moral” sobre o inacabado do sentido.

O caso da noção-conceito, ou do quase-conceito de Neutro, poderia ser descrito como exemplar. O Neutro é, no sentido proposto pela nossa tese, um *subjectil* abstrato, uma

noção-conceito ou um quase-conceito como na acepção derridiana que tem sua existência vinculada e relacionada a toda a obra blanchotiana, bem como exerce uma força de atração e de magnetismo em vários dos pensadores que relacionamos por comodidade ao que alguns teóricos franceses chamam de forma geral de filosofias da diferença⁴³⁶.

Foucault, Deleuze, Derrida, Bataille, Barthes, Jean-Luc Nancy, Lacoue-Labarthe, Sollers, Didi-Huberman, Agambem, Morali, Sloterdijk, para citar alguns dos pensadores contemporâneos que lemos, cada qual a seu modo e segundo uma economia crítica singular, nunca sem tensões e louváveis debates, compartilham, se assim pudermos dizer, porque não, de uma leitura não dialética e diferencial do conceito de identidade. Não-dialética, ou *adialética*, porque há no trabalho desses pensadores - ou pelo menos parece se impor a necessidade de uma postura teórica que assim se elabora - a intenção de fazer com que a identidade “a si” do objeto de reflexão se desintegre ou se desgaste ou se re-elabore *disjuntivamente* no movimento de sua própria contestação. Não há intenção de uma contradição produtiva e em direção a uma síntese dos contrários, mas sim permanência no processo de contradição por meio de uma crítica fundamental da constituição dos pressupostos lógicos contidos nas noções de diferença e identidade, estas advindas de uma postura reflexiva e dialética da filosofia ocidental voltada eminentemente para uma metafísica da presença a si do conceito sem relação com o caráter constitutivo da diferença no interior da identidade, instaurando o *jogo* entre presença e ausência como a própria possibilidade do pensamento filosófico.

Pois bem, esse assunto é vasto e complexo demais e gostaríamos de apenas apontar para a direção, não menos trabalhosa, que indica o fruto teórico das preocupações de Blanchot com a literatura e que se disseminam de um modo ou de outro nos autores que procuramos ler neste trabalho de tese.

A capacidade de impermanência permanente (caráter de jogo intrínseco ao pensamento) ou de possibilidade de uma referência sempre relançada ao impossível de uma identidade estática da linguagem literária se daria como fazendo parte do espaço absolutamente móvel, gestual e teatrológico que comporta o Neutro como expressão lógica (diríamos, informal) para a *performance* de literaturas como as de Clarice Lispector e Maurice Blanchot e como também acontece em tantas outras literaturas que coexistem em

⁴³⁶ Cf. DESCOMBES, Vincent. *Le Même et l'Autre*. Paris, Minuit, 1979, pp. 160-195.

formas e sob regimes expressivos diferentes no interior dessa máquina iterável da instituição literária.

O Neutro blanchotiano elabora, desse modo, a idéia de um espaço (im)ponderável que, por isso mesmo, pode exercer a força ou constituir uma verdadeira economia de uma paixão do Neutro. Não se trata de entender o que se passa no interior desse espaço pois não há interior nem exterior ao Neutro, visto que ele elabora e “maquiniza” justamente a coexistência e a *dobradura* que significa o trabalho de abstração do pensamento em sua vertiginosa construção e fragmentação de sentido pela linguagem.

Se o teatro pode ser percebido como uma confluência de espaços, tempos, materiais e matérias co-existentes como constrição e expansão das capacidades conscientes de percepção e fruição da existência individual e coletiva, a literatura poderia ser pensada como expressão expurgada dos elementos espaciais e institucionais “específicos” do teatro. A literatura passaria a ser pensada, como pretendemos, a partir da possibilidade de existência de um *entre-lugar* ou “espaço do neutro”, que elabora um jogo de forças sensíveis-inteligíveis absolutamente correlatos e inseparáveis entre a possibilidade de escrita e a possibilidade da vida dessa escrita como leitura e desse desdobramento semiótico funcionando como “*aproche*” existencial entre um corpo e um corpus da literatura em um sentido transversal, vale dizer, imanente e transcendental, individual e coletivo a um só tempo, observados como processos históricos e culturais que devem ser ora desmembrados ora reorganizados em outros corpos-corpus de sentido e, por que não, de sensação. Este processo é o que pretende uma economia crítica do estilo enquanto *prova-ção* ou *épreuve* crítica.

Esse espaço do *entre*, dado pela noção do Neutro, poderia ser percebido também como fazendo parte de toda possibilidade de uma crítica dialética do sentido, aí onde o sentido não precisa ser categoricamente contradito, mas questionado em seu jogo “interno” em relação a sua exterioridade latente. Ou seja, já não se nega simplesmente para alcançar pela negatividade um contrário oriundo de uma operação de contradição de uma positividade, mas se observa em toda negatividade um jogo de positivities reversas mais ou menos estáveis, mais ou menos instáveis e que não podem serem fechadas num círculo dialético, mas apontam justamente para o ilimitado das forças que agem e reagem irreduzíveis a um sentido final.

A paixão do neutro é em maior ou menor grau a paixão de Kafka pela Literatura enquanto fazer literário de uma escrita de si fadada à verdade de sua fragmentação, tanto lógica quanto psíquica, tanto estética quanto filosófica, mas de algum modo permanecendo como uma aproximação do impensado do próprio pensamento, mesmo que nessa aparente contradição seja necessário atravessar os mesmos territórios institucionais dos regimes de saber que acabamos de citar como instituidores de modos do pensar.

Porque a literatura, no que concerne a essa sobrevivência no espaço de *paixão do Neutro*, não se atém a uma finalidade que não seja ela mesma eterno recomeço, eterna reelaboração de um desejo que se dá não como resultante e sim como *projetividade* para além de seu próprio presente e em direção a essa fomentação teatral da literatura e sobre a qual Deleuze desdobra conceitos como *devires-força* no seio da apresentação das cenas e das ações dos personagens literários. A esse respeito, ou seja, no que concerne a uma espetacularidade dos movimentos no interior das narrativas-limite - como chamamos esses textos que nos atraíram neste trabalho - ou de um outro modo, a questão das “vozes” e particularmente da *voz narrativa* como espaço e movimento do neutro na literatura, procuramos “pôr em cena” uma certa experiência crítica em seu desdobramento de comentário, funcionando essa estratégia como a possibilidade justamente (in)operante de uma intenção que poderíamos por enquanto chamar de *pós-crítica*. Pois como havíamos apontado, o caráter de (in)operância dessa crítica tem a ver não com uma impotência de alcance de seus temas e focos e sim com uma rejeição de leituras redutoras a pressupostos de inteligibilidade desde sempre relativos e que não poderiam suportar o ilimitado da experiência-limite com a que nos deparamos a partir dos gestos literários de Clarice Lispector e Maurice Blanchot e que situam o próprio movimento da escritura como reelaboração fática e fabuladora de suas ficções.

A (in)operância como força ou gesto de leitura crítica é portanto, nesse sentido, uma *postura* (uma “teatrológica” da leitura-escritura do literário em geral) ético-crítica que se situa “em meio” ou em trânsito (numa transversalidade) em relação ao processo ou ao procedimento do comentário, em meio ao desdobramento proliferativo de tendências teóricas e práticas literárias, nessa diagonal em que pode alcançar o corpo suas reverberações mais micropolíticas, portanto microscópicas e macroscópicas que se desencadeiam por meio da possibilidade de uma escritura generalizada de políticas

corpóreas em meio aos “corpus” de fazeres e saberes sempre inacabados, fragmentários, excedentes às resoluções instituidoras de condutas dos poderes centralizadores. Ler é inscrever-se numa atividade coletiva, trans-histórica, onde o próprio corpo se realiza como resultante e produção de uma sensibilidade corpórea de potência (in)operante, desafiadoramente e preformaticamente individuante (silenciosamente ou não).

Palcos virtuais

Uma teatralidade maquínica da literatura deveria poder provocar a confluência de algumas preocupações teóricas e críticas que a experiência deste trabalho de tese procurou segundo uma espécie de elaboração performática, gestual, mesmo que tenha tomado para todos os efeitos uma certa estruturação esquemática formal, com uma parte de exposição teórica e um direcionamento progressivo a um processo chamado de *prova-ção* ou da experiência mesma de uma *épreuve*, como nomeamos o conceito da confluência entre a teoria e a prática crítica na literatura. Também, e em particular, procuramos na experiência de leitura dessas literaturas-limite, como as chamamos, o gesto agônico e de descrição de um impensado dos textos comentados de Clarice e Blanchot, como também, pela via “teórica”, uma certa postura crítica sobre algumas experiências literárias-limite, desde basicamente os ensaios de *L’entretien infini* de Blanchot, escrito em 1969, *L’expérience interieure* de Bataille, bem como a leitura dos ensaios reunidos no livro de Philippe Sollers, *L’écriture et l’expérience des limites*, e as obras de Deleuze e de Foucault, obviamente, em tudo o que se realcionam à literatura como expressividade de um espaço de exterioridade convulsiva da linguagem.

Se Deleuze, - seguindo uma via analítica cara a Blanchot - pode dizer em “A Literatura e a Vida”, de *Critique et Clinique*, que a tendência da experiência literária vai na direção de uma “terceira pessoa”, ou seja, que essa experiencia se projeta em direção a uma entidade narrativa “ele” (le “il”, le neutre de *L’entretien infini*) ; no caso de *A paixão segundo G.H.*, esse movimento de deslocamento da voz narrativa não deixa de acontecer mesmo que se dê na forma de um relato em primeira pessoa e, de forma ainda mais conclusiva, diríamos que esse movimento em direção ao impessoal, ou seja, que o movimento de “deslocamento” em direção ao Outro portanto (subsumido como um

questionamento transubjetivo – vale dizer, como uma máquina de um *subjectil Eu-eu-outro*, a que chamamos, em sua expressão narrativa, teatralidade literária), opera a partir de uma retoricidade própria a figura do paradoxo, se encadeando a partir das próprias forças expressivas em torno das quais opera a esfera de abstração do neutro.

Essa terceira pessoa, então, se assume ou se escamoteia como Eu, mascarando no interior de sua narratividade tanto a condição da experiência literária como movimento em direção a “ele” quanto retromovimento de retorno ao Espaço de vertigem onde se conforma em sua teatralidade máquina o escritor a partir do movimento e da economia do narrador⁴³⁷.

Nesse sentido, diríamos que G.H não é nunca Clarice Lispector, sendo já de antemão sua destituição progressiva e dissimulada e, paradoxalmente, sua constituição exclusiva-inclusiva, extensiva e intensiva, diríamos com Nancy e Deleuze (e aqui precisamente opera o jogo de tensões que observamos assim como o par “teatrológico” *corpo orgânico-libidinal/corpus de escritura literário*), como escritura própria de uma literatura limite que se estende justamente em processo bivalente (eterno retorno de um processo sinalético dos corpos e da linguagem ou do discurso) nesse espaço de “fermentação” da experiência “limite” do escritor de que fala Blanchot quando se refere a Kafka.

Vale dizer que observamos aqui, em camadas, em Clarice Lispector e em M. Blanchot, tanto o paradoxo da irreducibilidade estrutural da linguagem literária, quanto a deriva e a multiplicação polifônica dos gêneros literários em que se movimenta a literatura contemporânea e que procuramos nomear nessa operatoria, a partir do conceito de voz narrativa, teatralidade máquina da literatura.

Breve olhar sobre o gesto narrativo de G.H.

Ao mesmo tempo em que G.H descreve sua experiência limite num dia ensolarado e comum em um apartamento em Copacabana no Rio de Janeiro, o narrador dessa experiência

⁴³⁷ A esse respeito, vale dizer, ao que chamamos de subjectil Eu-eu-outro, são insuperáveis as reflexões contidas na aula do dia 15 de dezembro de 1979 do curso *A preparação do Romance, II* de Roland Barthes, onde observa-se uma verdadeira, vasta e erudita prática do que chamamos de *épreuve* crítica no que diz respeito a uma investigação psicanalítica de uma máquina Eu ideal/Ideal de Eu numa perspectiva diferencial entre a escrita e o Eu ideal que Barthes lê a partir de Freud/Lacan. Cf. BARTHES, R. *A Preparação do Romance. v. II*. Trad. Leyla Perrone Moisés. São Paulo, Martins Fontes, 2005, pp. 67-98.

sofre um processo de ambigüização , se bifurcando e se disseminando, diríamos, de forma a participar tanto de um devir-Eu narrador, quanto de um devir-mulher-dona-de-casa ou um devir-escritora, quanto de um devir-outro-personagem.

Esses complexos de devires tornados “maquínica” de um subjectil literário, mascaram ou dissimulam, pela vertente subjetiva e introjetiva de um eu “com minúsculas” (*moi*) ao lado do primeiro EU “com maiúsculas” (*Je*), a co-presentividade narradora e personificativa, escritural e autoral a um só tempo, dispersa numa institucionalidade limite da literatura a qual preferimos nomear tetralidade maquínica e que desenvolve, pela voz narrativa, grande parte de sua potência de acesso às zonas - limites, às zonas de vizinhança onde as identidades das forças expressivas, modais (retóricas e performáticas) devem se fragmentar e se rearranjar na repetição de seus processos diferenciais, maquínica estrutural da linguagem como discurso, na reorganização ou reterritorialização extensiva e intensiva do movimento teatrológico dessa escritura-limite.

Essa subjetividade de algum modo alter-biográfica pôde gerar o que quisemos mostrar como fazendo parte do que Blanchot chama de “voz narrativa” operando como espaço-tempo de movimento do “correlato subjectil” do neutro na literatura que funcionaria a grosso modo como o infuncional, o espaço necessário ao jogo, lugar da diferença enquanto *absense*, diferenciação no seio da produção da identidade do conceito.

Há no complexo maquínico e teatrológico da passagem do *Eu-Tu* ao *Ele* um movimento quase espasmódico, movimento relacional inteiramente indiscernível a não ser na forma desses esquemas *lentos* baseados numa dicotomização de pares binários de tensão contraditória tais como objetividade/subjetividade, interior/exterior, dentro/fora, inteligível/sensível, forma/conteúdo, etc, os quais substituímos, ao menos em intenção abstrata, pelo *trilema* Eu-eu-outro que implica o relançamento ao “fora de si” que se toma e se dá, na forma desse “terceiro excluído” que coexiste como “excluído-incluído” *For/Da* de Freud, e que retorna sempre na forma do desejo, seja de escritura, seja de solidão, ou de comunhão, mesmo que talvez impossível de se materializar formalmente segundo formas cotidianas, mas que talvez possa se manifestar pelo modo transitório que o sentido do literário vem a forjar como uma teatralidade da leitura-escritura.

Há uma destituição do poder de dizer Eu, na mesma medida em que um “ele” é lançado para fora desse eu dúplice e tríplice, a um só tempo, fazendo ou criando *linhas de*

fuga onde a linguagem de algum modo pode escavar suas próprias saídas ou retroceder a suas próprias reentradas, na superfície híbrida desse tecido fabulador em que se invagina a experiência do pensamento e a experiência-limite da escritura literária em direção a seu próprio retorno sem origem, ou seja, ao impensado. Pensar se elabora em signos que devolvem ao pensamento sua origem sem fundamento que não seja o de uma transversalidade entre coletividade e individuação.

E é aí de forma irredutível que se re-apresenta na forma dessa teatrologia silenciosa e galopante que descrevemos finalmente como o apelo ou gesto de afirmação de um devir-imperceptível sobre o qual se lançou ou se destituiu a própria voz neutra de G.H.; e que em sua experiência (paixão do neutro como instauração de processos de vizinhança e de trocas entre suas linhas de fuga, reterritorializações entre suas forças de coesão e dispersão do sentido da presença de seu próprio corpo, ou do sentido das sensações corpóreas de sua experiência existencial limite), descreve o ritmo e o desvario de sua experiência dupla (vivida e relatada) como a entrada num espaço ou numa “região neutra” da vida.

Se há um neutro mais “alegórico” ou mais “conceitual” em G.H. ou em Thomas, em Clarice ou em Blanchot, esses elementos de diferença poderiam ser observados como justamente a possibilidade do trânsito e da vertigem que uma experiência limite da literatura pode fazer se movimentar na superfície porosa instaurada pelo desejo de uma *épreuve* de escritura crítica aguda; fazendo ressoar aí a propriedade de um pensamento sobre a escritura que constitutivamente ao modo do literário atravessa outras regiões de saberes, seja como jogo de intensidades mais estruturais, seja como jogo das variações múltiplas no seio da experiência estética, sensorial e corpórea, como a própria experiência de uma escritura literária limite.

Thomas e a performance do impensável

Thomas, como G.H. a seu modo, literariamente ou teatrologicamente como queremos, performa, sob diversos aspectos a própria máquina deste subjectil conceptual que queremos associar como sendo da ordem do próprio *Neutro* blanchotiano.

Poderíamos apontar diversos momentos onde ocorrem como que “jogos de máscaras” narrando as ações de Thomas ou as cenas em que Anne e Thomas parecem de

algum modo se digladiarem com uma presença fantasmática, paradoxal, nem negativa nem positiva em relação à direção valorativa do discurso ou ao encadeamento diegético do relato (presença conceitual, performativa, retórica? - todas?).

Nessa narrativa também se movimenta como que de forma eclipsada e cadenciada, mas sem o sentido de uma sincronia apaziguadora, uma força paradoxológica, um circuito de referências e descrições dos movimentos de um personagem que literalmente se desgasta num sentido simbólico e existencial ao mesmo tempo, sem finalidade objetiva, que escorrega entre as cenas como se se representasse como a alegoria de um desgaste infinito e sem finalidade prática, quase como a representação ampla de uma espécie de visão entrópica do movimento coextensivo entre o espaço e o tempo, o escorrimento vagaroso e a vertigem de uma imaginação literária sobre a incerteza e a potência infinita e enigmática da existência.

É aí também nesse espaço literário de performance paradoxal e de luminescência obscura do neutro, onde o próprio discurso potencializa uma espécie de neutralização do sentido ou de uma finalidade prática das ações na história ou da relação das atitudes no interior e no decorrer dos curtos e lacônicos diálogos entre os personagens.

Seja a própria presença dos personagens Anne, Thomas ou alguns outros mais ou menos coadjuvantes mas não menos importantes de algum modo, finalmente há a performance de uma relação paradoxal entre a aparente presença de seus corpos ou dos efeitos que seus corpos provocam e a invocação de uma reticente negação inconclusiva desses efeitos, retornando na forma de voltas e de duplos efeitos de contradição a uma espécie de “grau zero” das intensidades e dos meios discursivos de se orientar o relato. Em outras palavras, ou melhor, nas palavras de Barthes, essa performance é da ordem de uma “escritura branca”, neutra, da ordem de um movimento de temporalidade em que se referenciam os objetos no passado simples, esse tempo verbal que articula e constitui o acesso à própria teatralidade da voz narrativa no relato (*récit*)⁴³⁸.

Mas isso não impede que o relato flua, porém no ritmo paradoxal de um movimento que lentamente retorna várias vezes para seu próprio reinício e parece dar um passo atrás a cada dois passos à frente.

⁴³⁸ Cf. Barthes, R. *Le degré zéro de l'écriture*. In: OC, v.I, p. 189.

Em *Thomas l'Obscur* caberia pensar ainda mais diretamente no que acabamos de colocar a respeito dessa paradoxal destituição do Eu em direção ao outro, ou em relação àquela terceira pessoa (Ele) para onde se estende e se “espaça” (*s'é-loigne*, como afirma Derrida em *Parages*) a voz narrativa; se distendendo ao mesmo tempo nessa co-presença em que pode se posicionar uma voz ou mais vozes, teatralizando o “complexo sinalético” que poderíamos chamar, por enquanto, auto-bio-esquizo-gráfico, alter-biográfico, ao qual nos referimos pela noção já citada do *Eu-eu-outro*, noção esta dada imperativamente sempre e a partir da dinâmica da linguagem (literária), a partir da instância fabular do ficcional, enquanto processo no interior do qual se performa uma teatralidade do jogo entre o que Barthes chama de *Ideal do Eu* (“do lado do Simbólico”) e *Eu ideal* (“do lado do imaginário”)⁴³⁹.

Uma noção de *épreuve* crítica não deveria nunca ser associada a uma interpretação laboratorial e de prova ou de experiência no sentido da constatação empírica *tout court*. Muito antes, essa “experiência” crítica enquanto *épreuve* se aterá ao movimento de deslizamento da investigação ao sentido e do sentido a sua posta em jogo (*l'enjeu* da atitude crítica, da literatura e da teoria) pelo movimento expresso pela noção de *subjectil do neutro* ou da “paixão do neutro” como via de acesso à particularidade dessas literaturas que chamamos limite.

Pois uma *épreuve* crítica deveria poder, ao mesmo tempo em que tematiza a cena literária em seu sentido amplo, também se abster de ultrapassar ⁴⁴⁰ os limites dos jogos próprios em cada expressividade ficcional de que trata. Não se trataria nesse sentido de “explicar” ao modo de uma hermenêutica agudíssima, (apesar de existir a tentação), os meandros alegóricos e as sutilezas simbólicas que talvez puder-se-ia encontrar nessas literaturas, mas sim, poder de algum modo “acompanhar” - pelo regime (in)operante do comentário - o “movimento”, ou a “gestualidade” implícitas-explicitas na economia de estilo observável nessas literaturas e numa certa constância fragmentária de seus processos de complicação e de criação de suas cenas, suas preocupações temáticas e os modos narrativos em que os relatos são construídos.

⁴³⁹ Cf. Op. Cit. Barthes, R. *A preparação do romance*, V. II., pp. 72-3.

⁴⁴⁰ Não ultrapassar, mas se ater ao *limiar* dessa aproximação, o neutro na verdade “se dá” ou opera no limiar dos limites, ou seja, participa, descreve ou se inscreve nas zonas de vizinhança e de fusão entre linhas de fuga

Observação e síntese de uma leitura ao modo de uma *épreuve* crítica.

Por exemplo, há em vários textos de Clarice, senão em todos, uma espécie de luta interna de algum modo sustentada por uma potência neutra de sua sintaxe, na qual se aglutinam muitas vezes como verdadeiras performances teatrais (o exemplo mais claro inclusive em sua formatação, é o texto póstumo *Um sopro de Vida* de 1978 onde os significantes “Escritor” e “Angela” são os personagens que performam um embate aparentemente solipsista, mas totalmente interseccionado na voz narrativa que subrepticineamente coexiste nas duas vozes que dialogam sem se encontrarem) imagens paradoxais e barrocas na construção de suas cenas e mesmo na atitude ou na gestualidade própria a seus personagens.

Nesse sentido, os contos também são uma mostra bastante eloquente de questionamentos não apenas existenciais, mas de algum modo invadindo uma agudeza agônica (traço semântico geral de estilo em Clarice, desenvolvendo de formas variadas problemáticas a respeito de uma incomunicabilidade latente entre a consciência de seus personagens e do mundo cotidiano) a respeito do embate entre uma potência espiritual presente ou pressentida no mundo, e seu correlato objetivo expresso pela fria e material realidade dos fatos, sejam cruéis ou banais ou geralmente esses dois traços factuais ocorrendo ao mesmo tempo e se apresentando na forma irônica e na maior parte das vezes grave e consternada em que nos são relatados pela voz narradora.

Mas essa exploração de uma potência ambígua dos fatos e dos questionamentos de consciência de seus personagens, ou a própria construção de suas cenas, ambientalizando às vezes mundos de uma luminosidade estranha (diríamos mesmo *obscura*: “O ovo e a galinha”, “Os desastres de Sofia”, *A paixão segundo G.H.*, *Água Viva*, etc.) e que podem resvalar sensações de onirismo e fantasia, ou muitas vezes a *aparente* perda da objetividade (aparente pois há sempre um critério e um retorno à imagem paradoxal desenvolvida pelo narrador ou pelo personagem e que tende geralmente a permanecer suspensa, iluminada obliquamente por imagens filosófico-poéticas muitas vezes herméticas - nesse sentido, há

das forças estéticas em jogo numa expressividade teatrológica; como no exemplo conhecido de Deleuze, do devir-híbrido da orquídea e da mariposa e onde um outro devir de proliferação se reterritorializa.

em Clarice também uma paixão do neutro) é permeada de uma intensa problematização extremamente existencial, agônica, mas que não deixa de propor uma espécie de doçura latente e melancólica no fato de sua descrição, uma série de traços e remarques éticas, estéticas e de incrível tensão teológica, tendendo finalmente a uma espécie de especulação da ordem de uma *teologia negativa* aplicada à existência.

Porém, é imprescindível que se diga que o que gostaríamos de ter conseguido fazer no que diz respeito a essas “cenas” claricianas seria mostrar a teatralidade potencializada por um gesto que aproximamos diretamente da paixão do neutro blanchotiana e que poderia ser pensado como a elaboração do percurso conceitual e teórico em vias de se projetar ao embate propriamente crítico e à leitura de algum modo “alegórica” das cenas e de algumas performances na escritura e na matéria desses relatos.

Pensemos em G.H. e em toda sua experiência agônica. Há o tempo todo uma série de momentos que variam em suas intensidades e alturas em relação aos quais a personagem se encoleriza ou se pacifica, entrando em frenesi ou se alastrando de modo a pressentir-se como um vai e vêm de forças psíquicas e “existenciárias” (a relação é com Heidegger mesmo) que levam G.H. por vezes e se questionar sobre sensações, visões e gostos, sabores neutros (daí um traço fortemente corpóreo, sanguíneo, uma relação intensa com uma primitividade selvagem, um assédio tenebroso do desastre porém domado por uma espécie de esperança nostálgica de uma ascese impossível). Entre as séries de crise, a visão e a experiência de um espaço não vazio, mas antes, pleno de uma ausência incolor e insípida e de uma projeção dessas sensações tão forte e aterrorizante quanto estranhamente pacificadora.

Ao invés de uma espécie de moralidade notória ou de fundo, o que se vê nos julgamentos constantes de G.H sobre sua experiência agônica e existencial são seus questionamentos em relação aos outros ou às suas atitudes que descrevem um contorno ético impresso como transparência de franqueza e que se baseia sobretudo num linguajar que hibridiza a complexidade e agonia lexical com simplicidade e banalidade languageira, rementendo-nos a uma sensação de estranhamento sobre um relato que de algum modo tem uma relação enigmática com o cotidiano, apesar de ser de algum modo uma experiência de despersonalização e de mergulho quase psicótico nas profundezas de si como ser finito entre outros seres finitos e a infinitude do próprio fato existencial em si, ou o fato de um certo

quid apofântico a ser necessariamente e imperativamente experimentado em sua extensão finita.

Uma ascese (talvez antes deveríamos pensar numa “descese” no caso de G.H) ou experiência limite de tal envergadura ocorre finalmente e, por incrível que pareça, durante o dia, num apartamento de classe media-alta carioca, com uma mulher comum, um pouco dona de casa um pouco artista, um pouco solitária, um pouco ressentida e de algum modo existencialmente sob a égide de um confronto consigo mesma, para daí, sim, alcançar uma verdadeira entrada no domínio de uma solidão essencial que se realiza no relato, no testemunho da experiência.

Como em Kafka e em Blanchot, há a seu modo em Clarice uma potência neutra de afirmações negantes ou de negações afirmativas e que de algum modo (certamente uma série de modos sintáticos, semânticos e temáticos que se estendem pela obra) fazem de sua escritura uma teatralização suspensiva de cenas que indicam finalmente um mundo que não depende de quem já não se remete ao mundo como simples objeto deste, mas sim como um sujeito que vive ao modo de uma duplicidade latente e disseminada ou projetada na performance do embate de suas vozes (narrador/personagens), ou seja, a partir de um quase inverossímil processo de aporias e sonhos, desejos e volições, para daí em diante, como numa metáfora geral sobre a atividade limite da escrita, não precisar compreender mais o que se dizer, pois pareceria haver nesse ponto o encontro e a cegueira própria em relação a uma paixão neutra do mundo.

Se o desejo da escrita, como afirma Barthes em *A preparação do Romance*, se relaciona ao embate e ao relançamento indefinido de uma idealização “protensiva” (que investe nesse processo porvir de afirmação narcísica, criando e reverberando um *Ideal de Eu*) de uma escritura que procura fazer valer o valor próprio de um *Eu ideal* do escritor, em Clarice essa protensão parece buscar um arrebatamento desde sempre postergado numa esfera de apaziguamento de algum modo afirmativo, mas que detém em sua conclusão, no caso de G.H, a posse de uma abertura a uma espécie de impessoalidade contemplativa. Abandono de toda objetividade do questionamento existencial ou teológico em prol de uma astúcia conquistada pelo sofrimento de uma paradoxal ascese deceptiva. A partir do menos se encontra uma desenvoltura neutra, uma espécie de mensagem de desapego em relação ao

oriundo de uma mortificação egoica, que procura e se posiciona na afirmação deste mesmo mundo.

Desse modo, é no fim do relato que G.H se remete a uma singularidade decisiva de sua experiência limite. Ela não precisaria mais pertencer ao mundo, porém, diz que assim como em um passe de mágica ou, poderia se dizer, no modo de uma “linha de feitiçaria” (ou o impensado eclodindo como uma força de consistência do sujeito) como o diria Deleuze, ela (G.H, essa força teatrológica maquínica tornada voz narrativa) pressente que “a vida se *me é*”. E nessa reflexividade marcada pelo pronome oblíquo, é marcada uma bivalência ou retrovalência incomensurável, onde essa voz (voz como performance do próprio subjectil narrativo, relatável e teatralizável portanto), parece poder já não precisar mais entender o que diz⁴⁴¹. Mas todo o relato se inicia como o esforço sobre-humano de testemunhar uma experiência finalmente indizível ou incompreensível portanto. A escritura aí se performa como a infinitude do desejo da escrita, reverberando “em seu meio”, pelo seu meio, ou na extensão de seu próprio espaçamento, sua única possibilidade, a saber, dizer entre seu desejo e sua finitude ou sua morte (fim da obra, relançamento do desejo assinalado pelo retorno ao amor incomensurável da vida, vida talvez de um novo desejo, repetição dos travessões, retomada do desejo sobre a morte “parcial”, postergada dessa obra).

Vertigem da escritura, pelo sentido poético, o mundo se abre ao delírio de uma experiência limite da linguagem enquanto indício teatralógico sob o corpóreo e nessa produção, a visão premonitória de um reencontro enigmático com a própria vida feita ou reelaborada como pertencimento sem finalidade aparente que não seja o da premonição de um retorno ou de uma espécie de *reflexividade* - não apenas no sentido especular, mas no sentido, existenciário, homoestático, sinestésico enfim das forças afetivas postas em cena pela voz narrativa - exaltante em relação à vida. “Então eu adoro. -----”. Há aí uma espécie de neutralização do conflito e das cargas afetivas descritas no relato e dadas finalmente como uma potência (in)operante de uma compreensão limite sobre a vida. Potência do “Adorar”, passividade exaltante e paradoxalmente afirmativa diante do impensado como

⁴⁴¹ Cf. o último parágrafo de *A Paixão segundo G.H.* p. 179. «Le monde independait de moi – voilà la confiance à laquelle j'étais arrivé : le monde independait de moi, et je ne comprend pas ce que je raconte ; jamais ! Jamais je ne comprendrai ce que je dirai. Car, comment pourrait-je parler sans que la parole mente pour moi ? Comment pourrai-je dire, sinon timidement : la vie m'est, et je ne comprends pas ce que je dis. Et alors j'adore -----». Cf. Lispector, C. *La passion selon G.H.* Trad. Claude Farny. Paris, Ed. Des Femmes, 1998, pp. 229-30.

força amplamente ilimitada e que ultrapassa o próprio dizer, pois sempre engloba todo dizer no seu próprio limite, limiar portanto que desdobra a finitude da obra em ilimitado diante do qual se adora, ou em outras palavras, se ama sem limites.

Todo o jogo descritivo e sintático se baseia numa paradoxologia que “resvala” (passa perto e se embebe nessa aproximação) uma teologia negativa que se neutraliza por fim, ao afirmar situações de negação que de algum modo complementam o argumento de forma novamente positiva. “O que não sou eu, eu sou”. Lembremos da imagem da perna amputada no início do relato onde toda uma economia paradoxológica se elabora como a própria imagem primitiva da experiência limite, fazendo sentir a ausência como presença perdida e latentemente (im)pulsionada pelo próprio relato.

A escrita, o signo portanto, e para nós aqui, teóricamente, a própria economia teatrológica dada como sinalética de suas forças afetivas e expressivas, assim como nos lembra Blanchot, torna a referência (em G.H, essa referência situa e posiciona o fantasma do desejo da própria escrita – a tensão entre o simbólico e o imaginário, entre o Ideal do Eu e o Eu Ideal - que relatará o que já não é mais, mas que logo será novamente a sobre-determinação de seu objeto, ou seja, o que chamamos *subjectil*) o próprio elemento de disseminação como o efeito de sua prática, a retomada do paradoxo como afirmação de sua imaginação fabuladora. A boa narrativa é particularmente o canal possibilitador desses encontros seriais, materializando como gestualidade narrativa o próprio efeito dessa dissimulação replicante do signo e de sua signálética que se referencia ao que tem existência como retorno da imagem ou materialidade emancipatória do vivido enquanto desejo de posição atualizada, re-presentada ao modo do jogo cênico das vozes narrativas e narradoras.

Em G.H ainda diríamos que uma ambiência particularmente ligada ao que entendemos como *paixão do neutro* é de algum modo afirmada categoricamente no final. “O mundo independia de mim” é uma frase que remete àquela imagem da literatura que nos dá Blanchot e que lembramos no início, pois quem diz algo no mundo faz parte de alguma forma desse espaço de ampla turbulência que se nos apresenta como espaço fático e onde concretamente nos extiguiremos seja por transcendência ou por pura desintegração imanente. Por outro lado, se essa mesma voz afirma que o mundo não depende de si, então haveria aí uma relação potencialmente neutra, pois ao dizer afirma a força do dito e nesse dizer se desloca toda relação daquele que diz à finalidade ou ao objeto para o qual se diz.

Essa postura ou esse gesto indica o ápice da vertiginosa experiência limite expressa por G.H., e nesse ápice não há nenhuma elevação ou sucumbimento, transcendência de nenhum tipo tem aí lugar. Talvez antes, poderíamos dizer, em lugar de ascese, há uma “descese”, como já afirmamos, ou “decepção” nos termos de uma espetacularidade epifânica esvaziada de sua finalidade transcendente. Talvez o efeito, e uma potência desse modo (in)opera nos limiares desse fim de relato, tenha sido apenas a exposição do Corpus de uma reflexividade da voz narrativa sobre a vida, ou do mesmo modo e correlativamente, da vida sobre a voz neutra que diz então simplesmente “Então eu adoro.-----”.

Em relação a Thomas e por outra via de acesso ao movimento gestual dessas ficções, G.H. dizer timidamente “a vida se me é” e então dizer “Então eu adoro. -----” nos remete de algum modo, mesmo que numa espécie de inversão de potências afetivas no final de *Thomas l’Obscur*, à entrada do protagonista no mar, mas antes talvez, remeta mais ainda à hesitação suspensiva deste, antes de entrar nu nas águas do mar que fechariam o relato no mesmo elemento em que deram início a suas primeiras palavras, quando Thomas via ao longe nadadores aparentemente a nadar.

Há então, em *Thomas l’Obscur*, no final da narrativa, um retorno à imagem do mar (retorno ao começo e ao recomeço, simbolicamente ou estruturalmente) e de pessoas anônimas que se entregam como num recomeço de suas existências ao “renascimento” mesmo que doloroso de algo que não necessariamente pode ser afirmado como a própria vida. Mas a relação que se poderia estabelecer nesse ponto se dá mais como o processo de visões pelo que passa Thomas do que pela imagem final, daquele retorno aparentemente não desejado a uma existência que lhe havia sido mostrada no penúltimo capítulo, eterna e ciclicamente repetível como numa espiral infinita de imagens quase impensáveis que contrapunham a morte de Anne à inexistência, a vida ao que não se esgota na morte mas que, contrariamente é feita de algum modo da própria morte, esta impossível de ser vivida enquanto pura finitude plenamente experienciável. (Como se sabe, este é um tema profundo e absolutamente tenebroso do que poderíamos chamar do “ateísmo cético de Blanchot. O fato da consciência individual se saber, perante a impossibilidade do conhecimento fático da morte e, no entanto, condenada a pressentir concreta e “eternamente” essa impossibilidade existencial. Isto gera uma percepção a nosso ver “deceptiva” e (in)operante sobre os fatos da

existência. Ou seja, é necessário se voltar constantemente e sem fim a essa finalidade imponderável da existência.)

A potência da (in)operância para nós é, nesse sentido, a operatória do fato da existência ser a própria possibilidade do impossível como eclosão do intervalo entre finitude e infinitude, descontinuidade e continuidade. Já Jankélévitch aprofunda de forma filosoficamente aguda toda uma densa especulação sobre essa problemática que encontramos em Blanchot ensaisticamente e literariamente desenvolvida.

Adorar um mundo que não depende de quem o adora ou a vida em direção a uma sobre-vida dentro da própria vida como morte inevitável, seria talvez retornar a um estado existenciário onde não importe o que se fizer. Haveria algo que após o relato de uma experiência limite lhe seria dado, e sob esse efeito, imporia uma espécie de sobre-experiência infinita⁴⁴², tracejada por seis traços que recomeçam sempre novamente no início da narrativa no caso de G.H de Clarice ou marcada pelo retorno envergonhado à nudez dos recomeços no caso de Thomas de Blanchot.

Se para Blanchot a morte é impossível devido à impossibilidade experiencial desse evento de algum modo “absoluto em si mesmo”, ou, uma vez que a morte é sempre um desvio de enunciação a outrem, uma relação desastrosa de impossibilidade experiencial, mas também evento no qual um efeito de atração se manifesta como o espaço inenarrável onde a própria esperança, - numa perspectiva materialista é claro -, se esgota em sua impossibilidade, gerando uma espécie de ciclo infinito de uma espera paradoxalmente impossível; para Clarice o modelo de uma reflexão sobre a inenarrabilidade da morte em sua paradoxologia na existência fática cede lugar entretanto a uma exposição do lado oposto ao evento absoluto e inefável da morte.

Como numa inversão, G.H parece ter “entrado” ou “saído” (depende apenas da postura em relação aos efeitos éticos e estéticos do relato) em uma espécie de “entre-lugar” calcado sobre a vida e a morte (a dúvida existencial e o questionamento teológico a partir

⁴⁴² A impossibilidade fática da morte para o sujeito morrente e a dignidade de uma sobria posição quanto a isso? Ou o movimento que se dá a partir daí como paixão do neutro e deveria ser trabalhado como trabalho da escrita, de uma escrita infinita sem finalidade que não o esgotamento do sentido pelo sentido poético? A busca de um “não-desejo” como wu wei em Barthes? Ou trabalho infinito de sobre-suspensão, *sur-epoché* do sentido enquanto potência de uma (in)operância ética, estética, política no interior da existência? A paixão do neutro é uma estética de efeitos (in)operantes no seio da existência, como uma espécie de virtude de uma ação deceptiva, recorrente, infinta e calcada numa especulação sobre os efeito de efeitos da escrita? Uma pragmática reflexiva sobre a potência da aporia na prática literária?

dessa posição fundamentam e alimentam a própria crise) e a partir daí levada ao encontro com um re-começo no qual a experiência do “espaço neutro da vida” tem lugar como o gesto do relatar-se em transformação de si.

Nem viva nem morta, como num espaço de trânsito, G.H experimenta uma linha de força que a transmigra em devires objetos, coisas, tempos, e finalmente na experiência da abjeção limite e concomitantemente experiencia de um puro desejo agônico que a leva a uma outra experiência primordial, nesse ponto, na imersão em um devir-evolutivo reverso (relato das fases históricas e geológicas da terra, seu percurso evolutivo e os questionamentos que daí advêm). Em outro momento, o devir-híbrido da barata e da mulher eclodindo como experiência de uma “eclosão do intervalo” no seio da infinitude do cosmos e a final dissipação na materialidade de uma dissolução apaziguada no próprio movimento da vida. “O que não sou eu, eu sou.” (P. 178 ou 229 de *La passion selon G.H.*)

Thomas, desde o princípio da narrativa se desenvolve e atua no refluxo de experiências elípticas, adentrando no âmago da paixão do neutro, ou seja, penetrando e se imiscuindo nessa relação imponderável que poderíamos chamar “essência da linguagem como o trânsito necessário com seu próprio fora”, ou em outros termos, a relação paradoxal que se estabelece como ponto de encontro eternamente em desvio numa acepção fenomenológica entre a idéia e o conceito, entre a “identidade a si” do conceito da idéia e sua diferença da idéia do conceito, se assim pudermos dizer sem a evocação de um lastro epistemológico imediato.

Ao se duplicar com Anne, ou ao se misturar às coisas e materiais do mundo a sua volta, ao migrar por entre os espaços e tempos de suas percepções e afecções sensíveis, estas sensibilidades sempre em desvio e distanciamento de suas origens referenciais, se pudermos utilizar essa imagem, pois descritas no distanciamento infinito e na produção de uma pseudo ausência gerada em toda representação de objeto pela linguagem, enfim, quando Thomas, numa verdadeira experiência narrativa do ponto de vista de quem pudesse perceber o tempo em sua relação mais contígua à extensibilidade do espaço e concomitantemente na reversibilidade dessas duas categorias e após a visão absolutamente impressionante de uma forma de descrição do tempo e da produção dos seres e entes existenciais num todo infinito que poderíamos chamar de imagem literaria de uma “eternidade” delirante, ou em outras palavras, a neutra (des)aparição de todas as coisas,

Thomas, o protagonista obscuro que só vivenciara essas imagens pelo contato poderoso com a experiência da morte de Anne (experiência em desvio, experiência inacessível da finitude deslocada do outro em relação a minha (im)permanência, finalmente é lançado dentro da imagem do recomeço melancólico e desilusório que descrevemos acima. Lançado à nudez de uma reentrada oceânica nas reverberações flotantes das imagens imponderáveis que assistira junto à inexistência de Anne.

Do infinito da finitude à falsa finitude do infinito dada no evento paradoxal da morte (quem morre, o “ele” que todos “nós” pressentimos ser como um outro “eu”, não tem jamais o acesso a essa temporalidade eternamente deslizante do acontecimento limiar e imponderável) há tanto em Thomas como em G.H. uma tematização ou teatralização que temeríamos muito em chamar metafísica, visto que há um caráter de estupenda vinculação existenciária na produção de suas imagens, no trato e na densidade das ações desses personagens e dessas vozes que de algum modo, ao se lançarem para fora do mundo fático por segundos, horas ou na infinita extensão do tempo, retornam o questionamento sem fim sobre o impensável (essa região de deslocamento onde se dobra o próprio pensamento) como o sentido da possibilidade do *pensamento*, da *existência* e da *vida* enquanto “eclosão do intervalo” que caracteriza a existência da linguagem e do mundo.

Talvez arriscariamos a dizer que seja de algum modo (por modulações infinitas) na confluência dessas três linhas de continuidade e descontinuidade, essas três linhas densificadas e dobradas umas sobre as outras que possa ser enunciada pela literatura uma visão da verdade como ficção e na via de trânsito dessa relação irrevogável (apofântica), essa mesma enunciação possa ser dita, da ficção como a verdade (in)operante e neutra da literatura.

Ainda mais uma palavra a respeito do que pretendemos chamar de *épreuve* de uma potência (in)operante de uma teatralidade literária e que se localiza no ponto descentrado e infinitamente estranho em que (se) situa o “pensamento do fora” e que participa, como gostaríamos de ter apontado, de uma literatura limite.

A potência de uma (in)operância enquanto teatralidade da literatura equivale em sua operatória à possibilidade de leitura da literatura como espaço privilegiado onde a linguagem pode espacializar o problema do descontínuo no seio de uma continuidade

desejada do infinito. A isso chamamos, próximos de Bataille e com Blanchot, de eclosão do intervalo.

Quando Blanchot lê Simone Weil, ele não deixa de fazer o percurso de criação de uma cena que situa a leitura da existência como eventual acontecimento de uma desistência de Deus de uma hipotética continuidade absoluta do (in)existente enquanto tal. Deus é a palavra que informa a necessidade de representação desse lapso onde eclode a possibilidade do vazio, do vazio que se espaça entre a (in)existência absoluta e a existência de toda negatividade, ou seja o intervalo, a posição variável e diferencial dialética por excelência.

Pensamento cabalístico (le Tsimtsum) que Blanchot lê em primeiro grau a partir de Isaac Luria, pensador do século XVI, essa explanação derivada de sua leitura de Weil, desenvolve a sutileza e a profundidade sem fundo da problemática da linguagem como espaço da aporia e materialidade intervalar do próprio tempo e da existência.

Se há algo que gostaríamos de lembrar neste resumo de tese é que a teatralidade maquínica como a pensamos exerceria uma via de acesso (in)direto, ou melhor, *catacrético* (potência de uma “metáfora branca” com Derrida, “potência do neutro” ou “paixão do neutro” com Blanchot, “transgressividade” na forma de uma descontinuidade sobre o Uno-
Todo com Bataille) em relação à potência (in)operante que observamos na literatura enquanto se a-presentando aí a linguagem como espaçamento (é-loignement) do tempo pela expressividade inata do corpo em processo entrópico indefinido e prometido à finitude de sua singularidade.

Uma teatralidade maquínica aí pode intervir como a possibilidade da “atenção” pensada enquanto conceito, se manifestar numa potência sempre intervalar, mediada desde sua origem (espaço sem começo e sem fim evidentes, visto que a “atenção” se incia como desejo e desejo de desejo da cena portanto) pelo efeito da condição afectiva do corpo no mundo (le malheur) condição esta de “infelicidade” que no sentido da leitura de Blanchot de S. Weil é a própria “iniquidade” irreduzível do *abandono* de Deus a sua própria eternidade de (in)existência.

Pela linguagem, dá-se a “atenção” que se desvia do objeto (l'étant) na mesma medida em que com ele imperativamente tem relação, e é essa relação mesma que se opera e se faz prova-ção, (*s'épreuve* para nós) entre o desejo da linguagem, de algum modo aqui, o ato da escritura literária simplesmente, e sua relação de deslocamento constitutivo em

relação às forças e aos *affectos* (ou seja, o mal estar ou a alegria) que atravessam constantemente o corpo e o corpus na forma desses “vestígios” ou dessas “massas” de superposições modais, gradativas e indelimitáveis objetivamente mas não poéticamente que se dão finalmente como a *eclosão do próprio intervalo* no seio da finitude.

É poeticamente que pode ter lugar a potência do (in)operante, pois gera em seu espaçamento de linguagem (a potência do fragmentário da linguagem é de algum modo uma deriva do problema da origem do universo, começo sem origem que não seja o pressentimento de uma situação limite e irredutível, operatória da diferença e do intervalar como potência de arranjo e concatenação metafórica do sentido) o próprio caráter de desvio e obliquidade da atenção em relação ao regime indeterminado e opaco da forças afectivas, ativas ou reativas no corpo e na deriva deste entre os efeitos do corpus “literário-teatral”, nesse ponto observados como espaço, cena e movimento de uma teatrologia maquínica.

Talvez a idéia de uma teatralidade maquínica da literatura advenha desta situação limite da que deve fazer parte o “ator” em geral, mas nesse momento, teatral, que é a de permitir-se pela atenção um domínio (in)operante de seu papel, uma continuidade relutante em se submeter à égide dessa ausência momentânea de si, para, na confluência paradoxal de seu mergulho para fora-de-si, pertencer-se ainda mais ao mal estar ou à felicidade desencadeadas em cada proporção e fragmentação dessa relação imemorial e sem origem clara do esquecimento e da recuperação de si próprio.

Assim, talvez, a literatura também se processe como destinação inconclusa de um desvio e de uma aproximação à tarefa infinita (que tem lugar na *eclosão intervalar* de cada ser e/ou de cada ente, pois no limite, trate-se talvez justamente aí, de uma curva infinita entre o ser e o ente - ou seja, a própria “*eclosão do intervalo*” como curvatura da existencia entre infinitos - produzida entre essas polaridades metafísicas, ou como indicamos, uma *sur-époque* evocada pela “paixão do neutro”) que se desdobra como lenta (in)operância de uma *épreuve* da própria linguagem sobre o limite de sua existência, ou seja, o *impensado* postergado pelo próprio pensamento de sua *eclosão* no porvir.

Abandonar-se ao fluxo criador de uma escritura ou ao processo do jogo cênico literário, não será portanto localizar-(se) o próprio corpo (a reflexividade é absolutamente proposital) numa situação ou numa posição de (in)operância onde se dá, sempre em processo, matéria “palimpsestica” de uma imaginação sobre si mesmo, uma *prova-ção* pelo

desvio (e aqui está toda a infinita problemática que é pensada por Blanchot como “paixão do neutro”) do encontro em relação a uma atenção que nos faria reencontrar paradoxalmente a plenitude vazia do desejo satisfeito, ou da insatisfação prometida a seu porvir de realização e relançamento?

A linguagem aí remete-se a partir de seu próprio descentramento incessante ao *enigma* onde o *Ser* não pode senão ser como uma palavra que diz-se a partir do gesto próprio de sua necessidade, a partir desse movimento incessante que é paradoxalmente sua participação constitutiva enquanto eclosão de uma potência (in)operante, vale dizer, aquela que precisa ser dita ou escrita para simplesmente ser e, sendo desse modo, reverberar eternamente um deslocamento constitutivo em relação a sua impossibilidade, a de que não dita, não poderia ser, mas que só pode ter existência nessa negatividade, ou seja em seu “não-ser” ao se produzir como efeito de algo que se nega ao se afirmar.

É nesse espaçamento ou na vertigem desse espaçamento (intervalar, ou seja, liso e estriado a um só tempo, *aion-chronos* de uma temporalidade em curva da existencia) que poderíamos localizar, enfim, o espaço onde a imagem e a cena dessa afirmação incessante têm lugar na leitura de Blanchot sobre Simone Weil e que de algum modo, teatraliza literariamente uma comparação possível com a leitura que desejamos poder ter feito sobre os textos onde se movem, enfim, em seus intervalos (reais e ficcionais), G.H e Thomas, Clarice Lispector e Maurice Blanchot.

BIBLIOGRAFIA

ABBAGNANO, Nicola. *Dicionário de Filosofia*. Trad. Alfredo Bosi, São Paulo, Martins Fontes, 1998.

AGAMBEM, Giorgio. *Infancia e história. Destrucción de la experiencia y origen de la historia*. Trad. Silvio Mattoni. Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2001.

_____. *Homo Sacer. O poder soberano e a vida nua I*. Trad. Henrique Búrigo. Belo Horizonte, Ed. da UFMG, 2002.

_____. *Idée de la Prose*. Traduit par Gérard Macé. Christian Burgois Editeur, 2001.

_____. *L'Ouvert. De l'homme et de l'animal*. Traduit par Joël Gayraud. Payot et Rivages. Paris, 2006.

ALBANO, Sergio. *Glosario de términos lacanianos*. 1ª. ed. Buenos Aires, Quadrata, 2005.

_____. *Michel Foucault: Glosário epistemológico*. Buenos Aires, Quadrata, 2003.

ALLIEZ, Eric. *Da impossibilidade da fenomenologia: sobre a filosofia francesa contemporânea*. São Paulo, Ed. 34, 1996.

_____. *A assinatura do mundo. O que é a filosofia de Deleuze e Guattari?* Trad. de Maria helena Rouanet, trad. dos Apêndices I e II de Bluma Villar. Rio de Janeiro:Ed. 34, 1994.

ANTELO, Raul. *Transgressão e modernidade*. Ponta Grossa: EUPG, 2001.

_____. *Potências da imagem*. Chapecó: Argos, 2004.

ARENDT, Hannah. *A vida do Espírito: o pensar, o querer, o julgar*. Rio de Janeiro, Relume Dumará, 1993.

ARISTÓTELIS. *Ética a Nicômaco*. Trad. Leonel Vallandro, Gerd Bornheim. São Paulo, Nova Cultural, 1987.

ARTAUD, Antonin. *Ouvres*. Edition établi, présenté et anooté par Evelyne Grossman, Quarto – Gallimard, Paris, 2004.

BADIOU, Alain. *Deleuze: o clamor do ser*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 1997.

- _____. *O Ser e o Evento*. Rio de Janeiro. Jorge Zahar, Editora UFRJ, 1996.
- _____. *Pequeno manual de inestética*. São Paulo, Estação Liberdade, 2002.
- BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e de estética: A teoria do Romance*. São Paulo, Editora Unesp, 1993.
- BARTHES, Roland. *Oeuvres Complètes – I, II, III, IV, V*. Seuil, Paris, 2002.
- _____. *A preparação do Romance – vol. I e II*. Texto estabelecido e anotado por Nathalie Léger, Trad. Leila Perrone-Moisés. Martins Fontes, 2005.
- _____. *O Rumor da Língua*. 2ª. ed. Prefácio Leila Perrone Moisés. Trad. Mário Laranjeira. São Paulo, Martins Fontes, 2004. (Coleção Roland Barthes)
- _____. *O Neutro*. Anotações de aulas e seminários ministrados no Collège de France, 1977-1978. São Paulo, Martins Fontes, 2003. (Coleção Roland Barthes).
- _____. *Como viver Junto*. Anotações de aulas e seminários ministrados no Collège de France, 1977-1978. São Paulo, Martins Fontes, 2003. (Coleção Roland Barthes).
- _____. *Mitologias*. São Paulo, Bertrand Brasil, s/d.
- _____. *Racine*. Porto Alegre, L&PM, 1987.
- _____. *Roland Barthes por Roland Barthes*. São Paulo, Cultrix, 1977.
- _____. *S/Z*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1992.
- _____. *Crítica e verdade*. São Paulo, Perspectiva, 2003.
- _____. *Michelet*. São Paulo, Companhia das Letras, 1991.
- _____. *Novos ensaios críticos / O grau zero da escritura*. São Paulo, Cultrix, 1974.
- _____. *Sistema da Moda*. Lisboa, Ed. 70, s/d.
- BAUDRILLARD, Jean. *El otro por si mismo*. Barcelona, Anagrama, 1997.
- _____. *La transparence du mal, essai sur les phénomènes extrêmes*. Paris, Galilée,
- _____. *Crítica de la economía política del signo*. Trad. Aurélio Garzón Del Camino. Madrid, Siglo Veintiuno, 1997
- _____. *L'échange symbolique et la mort*. Paris, Gallimard.
- _____. *La ilusión y la desilusión estéticas*. Trad. Julieta Fombona. Caracas, Monte Ávila, 1998.

BATAILLE, Georges. *Romans et Recits*. NRF, Bibliotheque de la Pléiade, Gallimard, Paris, 2004.

_____. *Oeuvres Complètes, IX, Articles I*. Gallimard, NRF, Paris, 1988.

_____. *Oeuvres Complètes XII, Articles II*. Gallimard, NRF, Paris, 1988.

_____. *A literatura e o Mal*. Trad. De Suly Bastos. Porto Alegre, L&PM, 1989.

_____. *A experiência interior*. Trad. Celso Libânio Coutinho, Magali Montagné e Antônio Ceschin. Série Temas, V 18. São Paulo, Ática, 1992.

_____. *Sobre Nietzsche. Voluntad de suerte*. Trad. Fernando Savater. Madrid, Taurus, 1986.

_____. *A História do olho*. Trad. Eliane Robert Moraes. São Paulo, Cosac & Naify, 2003.

_____. *El erotismo*. Trad. de Toni Vicens. Barcelona, Tusquet, 1979.

_____. *O Anus Solar*. Lisboa.

_____. *Las lágrimas de Eros*. Trad. David Fernández. Barcelona, Tusquet, 1997.

BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas – 1. Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. 7. Ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BIET, Christian. TRIAU, Christophe. *Qu'est-ce que le théâtre ? Folio essais inédits*, Paris, 2006.

BIDENT, Christophe. *Maurice Blanchot. Partenaire invisible*. Champ Vallon, 1998.

_____. *Reconnaissances*. Antelme, Blanchot, Deleuze. Calman-Levy, 2003

_____. *The Movements of the Neuter (traduction en anglais, Michael FitzGerald et Leslie Hill), in After Blanchot : Literature, Philosophy, Criticism, dir. Leslie Hill, Brian Nelson, Dimitris Vardoulakis, University of Delaware Press, 2005, p.13/34. [Texte paru seulement en anglais.]*

_____. *Reconnaître la mort*, in *Les Lettres romanes*, « Maurice Blanchot, la singularité d'une écriture », numéro hors série, vol. 59, Louvain-la-Neuve, 2006, p.45/58

_____. *Le geste théâtral de Roland Barthes*. Essai inédit.

_____ . *Maurice Blanchot : Récits critiques*. Les annales du colloque sur Maurice Blanchot en 2003. Org. Christophe Bident et Pierre Vilar, Ed . Farrago, 2003.

BLANCHOT, Maurice. *Thomas l'Obscur*, Première Version, 1941. Gallimard, Paris, 2005.

_____ . *Thomas l'Obscur*, Nouvelle Version. Gallimard, Paris, 1950.

_____ . *L'attent l'oubli*. L'imaginaire Gallimard, Paris, 1962.

_____ . *Au moment voulu*. Gallimard, Paris, 1951, renouvelé en 1979.

_____ . *Celui qui ne m'accompagnait pas*. L'imaginaire Gallimard, Paris, 1953.

_____ . *La communauté inavouable*. Minuit, Paris, 1983.

_____ . *Faux pas*. Gallimard, Paris, 1943, 1971.

_____ . *Aminadab*. L'imaginaire, Gallimard, Paris, 1942.

_____ . *L'amitié*. Gallimard, Paris, 1971.

_____ . *L'instant de ma mort*. Gallimard, 2002

_____ . *La folie du Jour*. Gallimard, 2002

_____ . *Une voix venue d'ailleurs*. Folio Essais, Gallimard, 2002.

_____ . *Tiempo después, precedido por La eterna reiteracion*. Trad. Rocio Martinez Ranedo. Arena Libros. Madrid, 2003.

_____ . *L'Espace Littéraire*. Folio Essais, Gallimard, Paris. 1955.

_____ . *O Espaço Literário*. Rio de Janeiro, Rocco, 1987.

_____ . *L'entretien infini*. Paris, Gallimard, 1969.

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

_____ . *El Passo (no) más allá*. Trad. Cristina de Peretti, Paidós, Barcelona, 1994.

_____ . *La ausencia del Libro / Nietzsche y la escritura fragmentaria*. Ediciones Caldén, Buenos Aires, 1973.

_____ . *Pena de morte*. Trad. Ana Maria de Alencar. Rio de Janeiro, Imago, 1991.

_____ . *Le écriture du desastre*. Paris, Gallimard, 1980.

_____ . *A Parte do Fogo*. Trad. Ana Maria Scherer. Rio de Janeiro, Rocco, 1997

_____. *Tiempo después: precedido por La eterna reiteración*. Trad. Rocio Martínez Ranedo. Madrid, Arena Libros, 2003.

_____. *La Folie du Jour*. Paris, Fata Morgana, 1973.

_____. *Le livre à venir*. Paris, Gallimard, 1959. (reedição Col. Folio).

_____. *O livro porvir*. Trad. Leyla Perrone-Moisés, São Paulo, Martins fontes, 2005.

_____. *La Risa de los Dioses*. Trad. J. A. Doval Liz.. Barcelona, Taurus, 1976.

_____. *Maurice Blanchot : Chroniques Littéraires du Journal des Débats – Avril 1941 – Août 1944*. Textes choisis et établis par Christophe Bident, Gallimard, Paris, 2007.

_____. *A conversa infinita – 1*. Trad. Aurélio Guerra Neto. São Paulo, Escuta, 2001.

_____. *A conversa Infinita – 2*. Trad. João Moura Jr. São Paulo, Escuta, 2007.

BONOMI, Andrea. *Fenomenologia e estruturalismo*. São Paulo, Perspectiva, 1974.

BORELLI, Olga. *Clarice Lispector: esboço para um possível retrato*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1981.

CARDOSO, Lúcio. *Três Histórias de Província*. 2ª.ed. Edições Bloch, 1969.

CARRAZ, Laurent. *Wittgenstein et la déconstruction*. Ed. Antipodes, Lausanne, Suisse, 2000.

CIXOUS, Hélène. *A Hora de Clarice Lispector*. Rio de Janeiro, Exodus, 1999.

CIORAN, E. M. *La caída en el tiempo*. Barcelona, Planeta-Agostine, 1986.

COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria: literatura e senso comum*. Trad. de Cleonice Paes Barreto Mourão, Consuelo Fortes Santiago. Belo Horizonte, UFMG, 2001.

CULLER, Jonathan e outros. *La lingüística de la escritura*. Madrid, Visor, 1989.

CULLER, Jonathan. *Sobre a desconstrução*. Rio de Janeiro, Record, Rosa dos Tempos, 1997.

DELEVOY, Robert L., *Le Symbolisme*. Genève, Ed. Skira, 1982.

DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. *O que é a Filosofia*. Rio de Janeiro, Ed 34, 1992.

_____. *Kafka por uma literatura menor*. Rio de Janeiro, Imago, 1975.

_____. *Rizoma. Introducción*. México, Coyoacán, 2001.

_____. *El Anti-Edipo – Capitalismo y esquizofrenia*. Trad. Maurício Monge. 1ª. Ed. Buenos Aires, Paidós Ibérica, 2005.

_____. *Mil Platôs – capitalismo e esquizofrenia*. v. 1. Trad. Aurélio Guerra Neto e Célia Pinto Costa. Rio de Janeiro, Ed. 34, 1995

_____. *Mil Platôs – capitalismo e esquizofrenia*. v. 2. Trad. Ana Lúcia de Oliveira e Lúcia Claudia Leão. Rio de Janeiro, Ed. 34, 1997.

_____. *Mil Platôs – capitalismo e esquizofrenia*. v. 3. Trad. Aurélio Guerra Neto, na Lúcia de Oliveira, Lúcia Claudia Leão, Suely Rolnik. Rio de Janeiro, Ed. 34, 1996.

_____. *Mil Platôs – capitalismo e esquizofrenia*. v. 4. Trad. Suely Rolnik. Rio de Janeiro, Ed. 34, 1997.

_____. *Mil Platôs – capitalismo e esquizofrenia*. v. 5, Rio de Janeiro, Ed. 34, 1997.

DELEUZE, Gilles, PARNET, Claire. *Dialogues*. Flammarion, Paris, 1996.

DELEUZE, Gilles. *Diferença e Repetição*. Trad. Luiz Orlandi e Roberto Machado, Graal, Rio de Janeiro, 1988, 2006.

_____. *Les Cours sur Spinoza – Cours Vincennes*. – www.webdeleuze.com

_____. *Nietzsche et la philosophie*. 3^e. éd. PUF, 1999.

_____. *La isla desierta y otros textos*. Textos y entrevistas (1953 – 1974) Pretextos, Valência, 2005.

_____. *Lógica do sentido*. Ed. Perspectiva, São Paulo, 1998

DELEUZE, Gilles. *Francis Bacon : Logique de la sensation*. Seuil, Paris, 2002.

DELEUZE, Gilles, GATTARI, Felix. *Kafka. Pour une littérature mineure*. Les Editions de Minuit, Paris, 2005.

_____. *Lógica do Sentido*. São Paulo, Perspectiva, 2000.

_____. *La isla desierta y otros textos*. Trad. José Luis Pardo. Valencia, Pretextos, 2005.

_____. *Foucault*. Buenos Aires, Paidós, 2003.

- _____. *Conversações*. São Paulo, Ed. 34. 1997.
- _____. *Crítica e Clínica*. São Paulo, Ed. 34. 1997.
- _____. *Diálogos*. São Paulo, Ed. 34. 1997
- _____. *A dobra. Leibniz e o barroco*. Campinas, Papirus, 1997.
- _____. *Nietzsche e a filosofia*. Rio, Rio de Janeiro, 1976.
- DERRIDA, Jacques. *Parages*. Galillé, Paris, 1986-2003.
- _____. *Demeure*. Maurice Blanchot. Paris, 1998.
- _____. *Margens da Filosofia*. Campinas, Papirus, 1991.
- _____. *Gramatologia*. São Paulo, Perspectiva, 1973.
- _____. *L'écriture et la différence*. Collection Tel Quel, Ed. du Seuil, 1967.
- _____. *A escritura e a diferença*. São Paulo, Perspectiva, 1995.
- _____. *La escritura y la diferencia*. Trad. Patricio Peñalver. Barcelona, Anthropos, 1989.
- _____. *Adeus a Emmanuel Levinas*. São Paulo, Perspectiva, 2004.
- _____. *La dissémination*. Paris, Seuil, 1972.
- _____. *Espectros de Marx*. Rio de Janeiro, Relume Dumará, 1994.
- _____. *Aporías*. Barcelona, Paidós, 1998.
- _____. *A farmácia de Platão*. São Paulo, Iluminuras, 1997.
- _____. *A voz e o fenômeno: introdução ao problema do signo na fenomenologia de Husserl*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 1994.
- _____. *Introducción a "El origen de la geometría" de Husserl*. Trad. Diana Cohen. Buenos Aires, Manantial, 2000.
- _____. *La verdad en pintura*. Trad. María Cecilia González e Dardo Scavino. Buenos Aires, Paidós, 2001.
- _____. *Limited Inc*. Trad. de Constança Marcondes Cesar. Campinas, Papirus, 1991.
- _____. *Ecografías de la televisión*. Trad. M. Horacio Pons. Buenos Aires, Eudeba, 1998.
- _____. *El tiempo de una tesis. Desconstrucción e implicaciones conceptuales*. Barcelona, Proyecto A, 1997.

- _____. *Enlouquecer o subjétil*. (ilustrações Lena Bergstein) Trad. Geraldo Gerson de Souza. São Paulo: Ateliê editorial> Fundação Editora da Unesp, 1998.
- _____. *Do espírito: Heidegger e a questão*. Campinas, Papirus, 1990.
- _____. *O animal que logo sou (a seguir)*. São Paulo, UNESP, 2002.
- _____. *Posições*. Trad. Tomaz Tadeu da Silva. Belo Horizonte, Autêntica, 2001.
- _____. *Khôra*. Campinas, Papirus, 1995.
- _____. *Resistencias del psicoanálisis*. Trad. Jorge Piatigorsky. Buenos Aires, Paidós, 1997
- _____. *Salvo o nome*. Campinas, Papirus, 1995.
- _____. *Paixões*. Campinas, Papirus, 1995.
- _____. *Como no hablar*. Barcelona, Proyecto A, 1997.
- _____. *Torres de Babel*. Belo Horizonte, UFMG, 2002.
- _____. *Três tempos sobre a História da Loucura*. / Jacques Derrida, Michel Foucault, Rio de Janeiro, Relume Dumará, 2001. (Conexões; 13)
- DETIENNE, Marcel. *A Escrita de Orfeu*. Trad. Mário da Gama Kury. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 1991.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Ce que nous voyon, ce qui nous regarde*. Minuit, Paris 1992.
- _____. *L'image ouverte*. Gallimard, Paris, 2007
- _____. *La ressemblance informe : ou le gai savoir visuel selon Georges Bataille*, Macula, Paris, 2003.
- DUBOIS, Christian. *Heidegger. Introduction à une lecture*. Ed ; du Seuil, Paris, 2001.
- FÉDIDA, Pierre. *L'absence*. Folio Essais. Gallimard, 1978.
- FOUCAULT, Michel. *Dits et écrits I, II*. Gallimard , Paris, 2001.
- _____. *Philosophie. Anthologie*. Établie et presente par Arnold I. Davidson et Frederic Gros. Folio essais. Gallimard, Paris, 2004.
- _____. *Arqueologia do saber*. Trad. Luiz Felipe Baeta Neves. Rio de Janeiro, Forense-Universitária, 1986.
- _____. *Raymond Roussel*. Forense Universitária, Rio de Janeiro, 1999.
- _____. *As Palavras e as Coisas*. Trad. Salma Tannus Muchail. São Paulo, Martins Fontes, 1981.

_____. *Estética: Literatura e Pintura, Música e Cinema*. Col. Ditos e Escritos, V. III. Rio de Janeiro, Forense Universitária, 2001

_____. *Ética, Sexualidade, Política*. Col. Ditos e escritos. V. Rio de Janeiro, Forense Universitária, 2004

_____. *Entre filosofía y literatura*. Trad. Miguel Morey. Barcelona, Paidós, 1999.

GUATTARI, Félix. *Caosmose. Um novo paradigma estético*. São Paulo, Ed. 34, 1992.

_____. *As três ecologias*. Trad. Maria Cristina F. Bittencourt. Campinas, Papirus, 1990.

GUATTARI, Félix e ROLNIK, Suely. *Micropolítica - Cartografias do desejo*. Petrópolis, Vozes, 1987.

HEIDEGGER, Martin. *Ser e Tempo - I e II*. Trad. Márcia de Sá Cavalcante. Petrópolis, Vozes, 1998.

_____. *Ensaio e conferências*. Trad. Márcia de Sá Cavalcante, Emmanuel Carneiro Leão e Gilvan Fogel. Rio de Janeiro, Vozes, 2002.

_____. *De camino al habla*. Trad. Yves Zimmermann. Barcelona, Serbal, 1987.

_____. *Hölderlin y la esencia de la poesía*. Trad. Juan David García Bacca. Anthropos, Barcelona, 2000.

HUSSERL, Edmund. *Meditações cartesianas: introdução à fenomenologia*. Porto, Rés, 1990.

_____. *Recherches logiques I*. Paris, PUF, 1959.

JABÈS, Edmond. *Les livres des questions*. Paris, Gallimard, 1963.

JANKÉLÉVITCH, Vladimir. *La Mort*, Flammarion, Paris, 1977.

_____. *Le je-ne-sais-quoi et le Presque-rien – 1. La manière et l'occasion*. Gallimard, Paris, 1980.

_____. *Le je-ne-sais-quoi et le Presque-rien – 2. La méconnaissance, Le malentendu*. Gallimard, Paris, 1981.

_____. *Le je-ne-sais-quoi et le Presque-rien – 3. La volonté de vouloir*. Gallimard, Paris, 1986.

- KAFKA, Franz. *Journal de Kafka*. Traduit et présenté par Marthe Robert, Grasset. Paris, 1954.
- KANT. *Critique de la faculté de juger*. Ed ; Gallimard, Paris, 1985
- KIERKEGAARD, S. A. *O conceito de Ironia. Constantemente referido a Sócrates*. Ed. Vozes, Petrópolis, 1991.
- _____. *Temor y temblor. / Diario de un Seductor*. Trad. Demetrio Gutiérrez Rivero. Madrid, Guadarrama, 1976.
- KLOSSOVSKI, Pierre. *Nietzsche y el círculo vicioso*. Buenos Aires, Altamira, 2000.
- _____. *Sade mi próximo*. Buenos Aires, 1998
- KOFMAN, Sarah. *Lectures de Derrida*. Galilée, Paris, 1984.
- LACAN, Jacques. *Écrits I et II*. Seuil, Paris, 1966.
- _____. *La Angustia*, 10. Trad. Enric Berenguer. Buenos Aires, Paidós, 2007
- _____. *Los cuatro conceptos fundamentales de la Psicoanálisis*, 11. Trad. Juan Luis Delmont-Mauri y Julieta Sucre. Buenos Aires, Paidós, 2007.
- LACOUÉ-LABARTH, Philippe. *A imitação dos modernos: Ensaio sobre arte e filosofia*. Trad. João Camillo Penna [et al.]. São Paulo, Paz e Terra, 2000.
- _____. *L' «Allégorie» suivi de Un commencement* par Jean-Luc Nancy. Galilée. Paris, 2006.
- _____. « La Dissimulation » in : BISER, Eugen, (et all.) *Nietzsche Aujourd'hui 2*. Passion. Colloque Cerisy-la-Salle, 1973. Union Generale D'Éditions, Paris, 1973.
- LALANDE, André. *Vocabulaire technique et critique de la philosophie*. V.I e II, Paris, Quadrige PUF. 1997.
- LAPLANCHE, J. PONTALIS, J.B. *Vocabulaire de la Psychanalyse*. PUF. Paris, 1967-2007.
- LEVINAS, Emmanuel. *Entre nous. Essais sur le pensée-à-l'autre*. Grasse, 1991.
- _____. *Totalité et infini*. Essai sur l'exteriorité. Kluwer Academic, 1971.
- _____. *Sur Maurice Blanchot*. Fata Morgana, 2004
- _____. *El Tiempo y el otro*. Trad. José Luis Pardo. Barcelona, Paidós Ibérica, 1993.

_____. *La realidad y su sombra. Libertad y mandato, transcendencia y altura*. Introducción de Antonio Domínguez Rey. Madrid, Trotta, 2001.

_____. *Dios, la muerte y el tiempo*, Madrid, Cátedra, 1998.

LINS, Daniel e GADELHA, Sylvio (Orgs). *Nietzsche e Deleuze – Que pode o corpo*. Rio de Janeiro, Fortaleza, Relume Dumará, CE, 2003.

LISPECTOR, Clarice. *Água viva*. 4ª. ed.. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1980.

_____. *Água viva*. Rio de Janeiro, Rocco, 1998.

_____. *A bela e a fera*. 2ª. ed. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1979.

_____. *A Descoberta do Mundo*. Rio de Janeiro, Rocco, 1998

_____. *A legião estrangeira*. Contos e Crônicas. Rio de Janeiro, Ed.do Autor, 1964.

_____. *A Maçã no Escuro*. Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1995.

_____. *A Maçã no Escuro*. Rio de Janeiro, Rocco, 1998.

_____. *A Hora da Estrela*. Rio de Janeiro, Rocco, 1998.

_____. *A mulher que matou os peixes*. 6ª. ed. Ilustrações de Carlos Scliar, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1983.

_____. *La Passion selon G.H.* Trad . Claude Farny, Ed.Des Femmes, Paris, 1998.

_____. *Liens de Famile*. Trad. Jacques et Teresa Thiériot, Des Femmes, 1989.

_____. *Où étais tu pendant la nuit*. Trad. Gèneviève Leibrich et Nicole Biros, Des Femmes, 1985.

_____. *A Paixão Segundo G.H.* Rio de Janeiro, Rocco, 1998.

_____. *A Via Crucis do Corpo*. Rio de Janeiro, Rocco, 1998.

_____. *A Vida íntima de Laura*. Ilustrações de Marcelo Barreto de Araújo e Ivan Baptista. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1983.

_____. *A Cidade Sitiada*. Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1995.

_____. *A imitação da rosa*. 2ª. ed. Rio de Janeiro, Arte Nova, s/d..

_____. *Alguns contos*. Rio de Janeiro, Ministério da educação e saúde – Serviço de documentação (Os cadernos de cultura), 1952.

_____. *Como nasceram as estrelas. Doze lendas brasileiras*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1987.

- _____. *Correspondências*. Rio de Janeiro, Rocco, 2002.
- _____. *De corpo inteiro*. Rio de Janeiro, Arte Nova, 1975.
- _____. *Laços de Família*. Rio de Janeiro, Rocco, 1998.
- _____. *Felicidade Clandestina*. Rio de Janeiro, Rocco, 1998.
- _____. *O lustre*. Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1995.
- _____. *O mistério do coelho pensante*. Uma história policial para crianças. 4ª. ed. Capa e ilustrações de Leila Barbosa. Rio de Janeiro, Rocco, 1971.
- _____. *Onde estivestes de noite*. Rio de Janeiro, Arte Nova, 1974.
- _____. *Para não esquecer*. 3ª. ed. São Paulo, Ática, 1984.
- _____. *Perto do Coração Selvagem*. Rio de Janeiro, Rocco. 1998.
- _____. *Quase de verdade*. 2ª. ed. Ilustrações de Cecília Jucá. Rio de Janeiro, Rocco, 1981.
- _____. *Visão do esplendor. Impressões leves*. Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1975.
- _____. *Um sopro de vida. Pulsações*. Rio de Janeiro, Rocco, 1999.
- _____. *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres*. 4ª. ed. Rio de Janeiro, José Olympio, 1974.
- LÓPEZ GIL, Marta e BONVECCHI, Liliana. *La imposible amistad. Maurice Blanchot y Emmanuel Levinas*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2004.
- LÖWITH, Karl. *Nietzsche. Philosophie de l'éternel retour du même*. Hachette Littératures, 1991.
- MACHADO, Roberto. *Foucault, a filosofia e a literatura*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Ed. 2000.
- MAJOR, René. *Lacan com Derrida*. Trad. Fernanda Abreu. Civilização Brasileira, Rio de Janeiro, 2002.
- MEDEIROS, S. L. R. "Caso exemplar de possessão: a pós-modernização de Mallarmé". Cadernos de literatura em tradução (USP), v. 9, p. 9-15, 2008.
- _____. "Estruturas e fronteiras do (pós-)estruturalismo". In: Aurora Bernardini e Jerusa Pires Ferreira. (Org.). *Mitopoéticas da Rússia às Américas*. São Paulo: Associação Editorial Humanitas/USP, 2006, v. , p. 129-137.

- _____. “Flaubert e a morte do narrador subjetivo”. In: Sérgio Medeiros. (Org.). Novembro. São Paulo: Iluminuras, 2000, v. , p. 7-32.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *Signos*. São Paulo, Martins Fontes, 1991.
- MOURA, Carlos Alberto Ribeiro de. *Crítica da Razão na Fenomenologia*. São Paulo, Nova estella: Editora da Universidade de São Paulo, 1989.
- MOUSSEAU, Jacques / MOREAU, Pierre-François. (et al) *Dicionário do Inconsciente*. Lisboa/São Paulo, Verbo, 1984.
- NANCY, Jean-Luc. *Corpus*. Métalié, Paris, 2000.
- _____. *58 indices sur le corps*. Editions Nota Bene, Quebec, 2004
- _____. *La communauté désouvrée*. Christian Bourgois Editeur, 2004
- _____. *Au fond des images*. Galilée. Paris, 2003.
- _____. *L’ « il y a » du rapport sexuel*. Galilée, Paris, 2001
- _____. *Un pensamiento finito*. Trad. Moreno Romo, Barcelona Anthropos, 2002.
- _____. *El sentido del Mundo*. Trad. Jorge Manuel Casas. La marca editore, Buenos Aires, 2003.
- NASCIMENTO, Evando. *Derrida e a Literatura: “notas” de literatura e filosofia nos textos de desconstrução*. Niterói: EdUFF, 1999.
- NIETZSCHE, Friedrich. *A Gaia Ciência*. São Paulo, Companhia das Letras, 2001.
- _____. *Obras incompletas*. v. I-II. Col. *Os pensadores*. São Paulo, Nova Cultural, 1987.
- _____. *La volonté de puissance*. Vol. I et II. Ed. Tel, Gallimard, 1995.
- _____. *El Libro del filósofo*. Madrid. 2000.
- _____. *Humano demasiado humano*. 1ª. Ed. Trad. Cristina Pelizza, Buenos Aires, Libertador, 2004.
- _____. *La genealogia de la moral*. Trad. Sérgio Albano. Buenos Aires, Gráfico, 2003.
- _____. *Mas allá del bien y del mal*. Trad. Carlos Mahler. Buenos Aires, Libertador, 2003.

_____. *Aforismos y otros escritos filosóficos*. Buenos Aires, Libertador, 2003.

NUNES, Benedito. *Leitura de Clarice Lispector*. São Paulo, Quiron, 1973.

_____. “O mundo imaginário de Clarice Lispector”, In *O Dorso do Tigre*. São Paulo, Perspectiva, 1969, pp. 93-143.

_____. *Passagem para o poético. Filosofia e poesia em Heidegger*. Editora Ática, 2ª. ed. São Paulo, 1992.

PEARS, David. *As idéias de Wittgenstein*. São Paulo, Cultrix, Ed. da USP, 1973.

PELBART, Peter Pal. *O tempo não-reconciliado*. São Paulo, Perspectiva, 2004.

_____. *Da Clausura do Fora ao Fora da Clausura – Loucura e desrazão*. Editora brasiliense. São paulo, 1989.

PESSANHA, Juliano Garcia. *Sabedoria do Nunca*. Ateliê Editorial, Cotia, SP, 2006.

_____. *Certeza do agora*. Ateliê Editorial, Cotia, SP, 2006.

_____. *Ignorância do Sempre*. Ateliê editorial. Cotia, SP, 2006

PLATON. *Phèdre / suivi de La pharmacie de Platon de Jacques Derrida*. Flammarion, Paris, 2000.

RABATÉ, Dominique. *Vers une littérature de l'épuisement*. Librairie José Corti, Paris, 2004.

_____. *Poétique de la Voix*. Librairie José Corti. Paris, 1999.

RAJCHMAN, John. *Foucault: A liberdade da filosofia*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 1987.

RICOUER, Paul. *A metáfora viva*, Trad. Dion Davi Macedo, Ed. Loyola, São Paulo, 2000.

RIFFATERRE, Michael. *A produção do texto*. Martins Fontes, São Paulo. 1989.

RORTY, Richard. *Ensaio sobre Heidegger e outros*. Trad. Marco Antônio Casanova. Rio de Janeiro, Relume Dumará, 1999.

_____. *Contingencia, ironia y solidaridad*. Trad. Alfredo Eduardo Sinnot. Barcelona, Paidós, 1996.

ROSSET, Clement. *Lógica do Pior*. Trad. Fernando J. F. Ribeiro / Ivana Bentes, Espaço e Tempo, Rio de Janeiro, 1989.

SARTRE, Jean Paul. *A Imaginação*. Trad. Paulo Neves. LP&M. Porto Alegre, 2008.

SAUVAGNARGUES, Anne. *Deleuze et la L'Art*. Lignes d'Art. PUF, Paris, 2005.

- SERRES, Michel. *Variações sobre o corpo*. Bertrand Brasil, Rio de Janeiro, 2004
- SLOTERDIJK, Peter. *Ni le soleil ni la mort*. Jeu de piste sous forme de dialogues avec Hans-Jürgen Heinrichs. Traduit de l'allemand par Olivier Manonni. Fayard, 2003.
- _____. *Venir al mundo, venir al lenguaje*. Lecciones de Frankfurt. Trad. Germán Cano. Pre-Textos, Valencia, 2006.
- SOLLERS, Philippe. *L'écriture et l'expérience de limites*. Seuil, 1968.
- _____. *L'évangile de Nietzsche*. Entretien avec Vincent Roy. Le cherche Midi, 2006.
- _____. *Artaud (I)*. Coloque Cerisy-la-Salle – 1972. *Vers une révolution culturelle : Artaud (I), Bataille (II)*. (direction), Union Generale d'Éditions, 1973.
- STANISLAVSKI, Constantin. *La formation de l'acteur*. Petit bibliothèque Payot. Paris, 1963-2001.
- _____. *La construction du personnage*. Pygmalion, Paris, 2006.
- SURYA, Michel. *Georges Bataille, la mort à l'oeuvre*. Paris, Gallimard, 1992.
- VATTIMO, Gianni/ ROVATTI, Pier Aldo (eds.). *El pensamiento débil*. Madrid, Cátedra, 1995.
- VATTIMO, Gianni. *El fin de la modernidad. Nyhilismo y hermenéutica en la cultura posmoderna*. Barcelona, Gedisa, 1998.
- _____. *Ética de la interpretación*. Trad. Teresa Oñate. Barcelona, Paidós, 1991.
- _____. *Las aventuras de la diferencia. Pensar después de Nietzsche y Heidegger*. Trad. Juan Carlos Gentile. Barcelona, Península, 1998.
- VAYSSE, Jean-Marie. *Le vocabulaire de Heidegger*. Collection dirigée par Jean-Pierre Zarader. Paris, Ellipses Édition, 2000.
- VOUILLOUX, Bernard. *Le Geste suivi de Le geste Ressassant. La lettre volée*. Bruxelles, 2001.
- WITTGENSTEIN, Ludwig. *Tractatus Logico-Philosophicus*. Madrid, Alianza Universidad, 1997.
- _____. *Investigações Filosóficas*. Trad. Marcos G. Montagnoli, Petrópolis, Vozes, 1994.
- _____. *Leçons et conversations*. Gallimard, Paris, 1992.

WOTTLING, Patrick. *Le vocabulaire de Nietzsche*. Collection dirigée par Jean-Pierre Zarader. Paris, Ellipses Édition, 2000.

ZARADER, Marlène, *L'être et le neutre à partir de Maurice Blanchot*, Paris, Verdier, 2001

ZOURABICHVILI, François. *O vocabulário de Deleuze*. Trad. André Telles. Rio de Janeiro, Relume Dumará, 2004.

Sites :

www.blanchot.fr (Site francês dedicado à obra e à pesquisa do escritor Maurice Blanchot com a participação em seu corpo editorial de Christophe Bident, Maître de Conférences da École Doctorale Langue, Littérature, Image, Civilisation et Sciences Humaines da Université Paris VII.)

www.centopeia.net (Site brasileiro dedicado a arte, crítica e literatura co-editado por Sérgio Medeiros, professor Dr do Programa de Pós-Graduação em Literatura da Universidade Federal de Santa Catarina)