

**EURÍDICE, AS SEREIAS & *LA PENSÉE DU DEHORS*:
FOUCAULT LÊ BLANCHOT**

por

VERA LIMA

(aluna do curso de Doutorado em Literatura Comparada)

**Trabalho final apresentado ao
Professor Doutor Roberto Machado
na disciplina Ontologia e História da Filosofia Contemporânea
ministrada no Instituto de Filosofia e Ciências Sociais
(FCO 804)**

UFRJ- Faculdade de Letras

1º semestre 1996

Eurídice, as Sereias & *a pensée du dehors*: Foucault lê Blanchot

índice

introdução:	1
o Foucault-poeta	1
propostas e advertências	4
1. Foucault e a literatura: breve contextualização	7
1.1. a cronologia de Simon During	7
1.2. as teses de John Rajchman	12
2. Orfeu & Ulisses: a hipótese da inspiração	15
2.1. Orfeu & Eurídice, em Ovídio; Ulisses e as Sereias em Homero	17
2.2. os ensaios de Blanchot: o olhar de Orfeu e o canto das sereias	23
2.2.1. o olhar de Orfeu:	23
2.2.2. o canto das sereias	26
2.3. a leitura de Foucault: Eurídice & as Sereias	30
3. uma <i>pensée du dehors</i> para depois do olhar de Eurídice e do canto das Sereias	34
3.1. <i>je mens, je pense, je parle</i> : o épico, o clássico, o moderno	34
3.2. <i>attirance, négligence et loi</i> : três conceitos obscuros	37
3.3. literatura e a <i>pensée du dehors</i>	39
4. conclusão:	46
bibliografia	48

introdução:

o Foucault-poeta

Se um ser de outra galáxia me perguntasse "o que quer dizer *Foucault?*", e exigisse uma única resposta com um máximo de quatro palavras, hesitaria entre: *diamante de infinitas facetas, camaleão de inúmeras cores* ou *ser de múltiplos heterônimos*.

Ao final, ficaria com a terceira, a menos poética, mas certamente a mais precisa, ainda que saiba que os heterônimos de Foucault nem sempre tenham sido facilmente detectados ou compreendidos por seus leitores. Talvez isso se deva ao fato de *ele* – isto é, o homem empírico, o cidadão francês de nome Michel Foucault – ter sempre insistido em assinar *Michel Foucault*, ao invés seguir o exemplo mais prático de Fernando Pessoa e lançar mão de "Albertos Caieros" ou "Ricardos Reis". Ou, quem sabe?, o mal-entendido tenha-se dado pelo fato de esses heterônimos terem-se revelado de uma forma sucessiva, não-simultânea, e com isso terem suscitado, nos espíritos mais apressados, a equívoca impressão de uma "obra coesa e evolutiva", na qual as primeiras "etapas" levariam à culminação lógica e necessária das últimas. Talvez ambas as razões expliquem a insistência teimosa de alguns comentadores em procurarem montar uma "obra foucaultiana" sobre uma linha temporal unidimensional, unidirecional, evolutiva, sucessiva. No entanto, tampouco parece que a idéia de espalhar os muitos escritos desses vários heterônimos por um espaço *aberto* –ou, como diria Deleuze – *liso* seja muito feliz: o modelo do "quadro" soa por demais "clássico".

Ou seja, nem tempo nem espaço parecem fornecer modelos convincentes para dar conta dessa pluralidade.

Por causa da brecha pela qual entrei em seus escritos – a das vozes, murmúrios e cantos –, prefiro pensar nessas obras em termos "quase-musicais" e utilizar conceitos como *polifonia, ressonância, interferência, dissonância* para falar delas.

Para se ter uma idéia da dispersão polifônica do que seria a suposta "obra foucaultiana" e ascultar apenas alguns de seus acordes, basta considerar os livros

escritos, e já temos diversos *Foucaults*, heterogêneos, contraditórios entre si, heteróclitos. Se levássemos em conta os artigos publicados, seus *dits et écrits*, o número aumentaria consideravelmente. E se tomássemos em consideração entrevistas, aulas, conferências, *dits pas écrits*, *écrits pas dits*, então seriam certamente centenas, talvez milhares de *Foucaults*.

Poderíamos ainda conjecturar, num simples exercício de devaneio poético, quantos outros mais se produziriam, se o homem empírico tivesse gozado da longevidade de um Jorge Luiz Borges, se tivesse permanecido produzindo entre os vivos por mais vinte ou trinta anos. Ou mais ousadamente ainda, se não tivesse morrido realmente, mas apenas se disfarçado de morto e continuado a produzir como um ser invisível, sua voz se proliferando, se adentrando anonimamente por outras vozes, se fazendo fecundar num hibridismo infinito, num entrelaçamento fertilizador.

Que novos domínios não teria descortinado essa incansável e apaixonada curiosidade que, uma vez saciada, facilmente era capaz de passar a um novo objeto, renegando o recém-acariciado, ou se voltar para um outro, anteriormente rejeitado?

Foucault amou os longos períodos históricos mas parecia desprezar a Idade Média. Que surpresas nos teria deixado, se, por exemplo, depois de buscar os monges para desvendar os segredos da história da sexualidade na antigüidade clássica, tivesse tido tempo de se enfiar no *scriptorium* de algum mosteiro nos Bálcãs ou na Capadócia e se debruçar sobre iluminuras e manuscritos mofados, – com pena em punho, óculos de lentes de fundo de garrafa sob as sombrancelhas e um capuz de lã protegendo a calvície já avançada da umidade e do frio– para se enveredar pelas origens orientais do ocidente? O que ele nos teria revelado, se tivesse podido excavar registros sobre os legados científicos dos árabes e dos chineses, transportados anonimamente durante séculos pelas rotas transasiáticas, durante uma Idade Média, em que a Europa ainda era parte da Eurásia e o evento arqueológico da separação entre as duas ainda não tinha-se dado?

No entanto, se o *Foucault-medievalista* não teve tempo de se anunciar, o Foucault-

poeta, por sua vez, se apressou a se manifestar e a deixar registrados seus interesses e paixões pela linguagem poético-literária e sua crítica. Essa "fase" se deu durante um período muito curto e foi em seguida renegada por ele próprio, como ocorreu com outras "fases", e por isso, muitos comentadores de sua obra a consideraram de "menor importância", "passageira" ou "preparatória para as etapas vindouras".

Mas a brevidade dessa, assim como de outras "fases", não pode ser explicada, apenas conjecturada: revelaria uma intuição precoce, um pressentimento da rapidez da passagem do homem-empírico pelo mundo dos vivos e, portanto, a necessidade de se apressar e descobrir logo novos objetos de estudo? Ou revelaria a timidez de um poeta pressionado pelo rigor e pela disciplina de um teórico insaciável?

Seja como fôr, do fundo das palavras escritas pelas mãos desses diversos heterônimos teóricos-pensadores que se auto-nomeavam *Michel Foucault*, ressoava a voz do poeta, tímida e discreta, e, no entanto, se manifestando, com firmeza e precisão, no estilo inconfundível.

É evidente que a designação específica dada aqui ao termo *poeta* não se refere apenas à figura do "fazedor de versos" ou do artesão que trabalha incansavelmente a língua e as palavras como matéria-prima. Mas também se refere àquele que, efetivamente alcançou uma arte *inspirada*, isto é, uma arte que rompe correntes, faz despertar do sono entorpecido, revela o invisível. E isso só ocorre, quando se consegue atravessar o canto das sereias, se defrontar com o vazio e a morte, e voltar para registrar. Nesse sentido, sim, poder-se-ia falar numa *obra foucaultiana*, como uma obra verdadeiramente *inspirada*.

Mas há um primeiro *Foucault-poeta* empírico, isto é, aquele que se manifestou explicitamente interessado por literatura no início da década de sessenta e não mais o fez depois de *As Palavras e as coisas*.

Durante esses anos, ele escreveu belíssimos artigos, interessou-se pela relação entre literatura e morte, literatura e loucura. Agenciou-se com a *avant-garde* do *nouveau roman*, montou um projeto para sua própria teoria literária.

E é sobre algo escrito durante esse período que trata o presente estudo.

propostas e advertências

O presente estudo se pretende tão-somente a uma monografia de fim-de-curso. Essa primeira advertência é fundamental para erradicar, de uma vez por todas, qualquer sentimento de frustração da parte do leitor que possa vir a surgir devido a possíveis expectativas de um estudo mais aprofundando dentro de uma temática tão vasta e provocante.

A disciplina acadêmica que lhe deu origem versava sobre um estudo específico do livro *As Palavras e as coisas*.

Ao longo da leitura daquele texto, foi-se evidenciando o interesse de Foucault pela questão da linguagem e da literatura, que ele parecia querer elaborar em seu conceito de *ser da linguagem*. Mas esta questão vinha emaranhada com a proposta arqueológica básica do estudo e com querelas filosóficas com epistemologistas, fenomenologistas, heideggerianos e representantes de outras correntes. Como Literatura Comparada é minha especialização, resolvi examinar com mais cuidado a questão. O Professor Roberto Machado então me sugeriu uma vasta bibliografia que acessava os outros escritos de Foucault sobre literatura e o ser da linguagem, redigidos mais ou menos na mesma época de *As Palavras e as coisas*. Dentre esses, se destacava *La Pensée du dehors*, onde Foucault faz um estudo sobre a obra de Maurice Blanchot e elabora conceitualmente o *ser da linguagem*.

Esta seria, portanto, a primeira proposta em termos de conteúdo: um estudo concentrado no texto *La Pensée du dehors*. Nesse texto, o Foucault-poeta se manifesta com mais lirismo e liberdade do que em *As Palavras e as coisas*, onde o Foucault-arqueólogo-pensador-historiador-filósofo-epistemologista discorre com grande erudição. No entanto, eles não se combatem e, como veremos, reforçam mutuamente seus argumentos quando tratam do *ser da linguagem*.

Mas a proposta conteúdoística principal não consiste em um estudo paralelo ou

comparativo desses dois *Foucaults* ou dessas duas obras, ainda que essa abordagem apareça inúmeras vezes e de forma acessória.

A hipótese – leia-se bem esta palavra de denotação *provisória* e que portanto, não possui o mesmo significado de *tese* – deste trabalho consiste em marcar a importância da influência da obra de Maurice Blanchot, sua ficção e seus ensaios, e particularmente a inspiração que os *motifs* das sereias e do rosto de Eurídice exerceram sobre Foucault em sua elaboração do conceito de *ser da linguagem*, em *La Pensée du dehors* e em *As Palavras e as coisas*.

Isso se traduz, em termos mais objetivos, a uma releitura de *La Pensée du dehors* e de algumas passagens específicas de *As Palavras e as coisas*, a partir dos dois únicos ensaios de Blanchot mencionados explicitamente na bibliografia do ensaio foucaultiano-objeto, a saber: *Le Regard d'Orphée* e *Le Chant de Sirènes*.

A motivação para tal empreitada se encontra numa passagem, quase ao final de *La Pensée du dehors*, mais precisamente no penúltimo parágrafo, onde Foucault escreve:

Et ce qu'est le langage (non pas ce qu'il veut dire, non pas la forme par laquelle il le dit), ce qu'il est en son être, c'est cette voix si fine, ce recul si imperceptible, cette faiblesse au cœur et alentour de toute chose, de tout visage, qui baigne d'une même clarté neutre – jour et nuit à la fois –, l'effort tardif de l'origine, l'érosion matinale de la mort. L'oubli meurtrier d'Orphée, l'attente d'Ulysse enchaîné, c'est l'être même du langage.

Delimitado o conteúdo, tratemos agora dos métodos e das pretensões.

Começemos pelo método da definição por exclusão: o presente estudo não se pretende um estudo filosófico, nem histórico das idéias de Foucault, nem tese de doutoramento, nem está solidamente fundamentado num conhecimento profundo ou numa leitura exaustiva dos textos escritos por Foucault na época ou dos textos de Blanchot. Como Foucault parece trabalhar *com tudo ao mesmo tempo*, sem fazer referências claras, nem especificar fontes, na verdade, a autora se deparou com uma ansiedade bem peculiar ao se mover dentro dos textos foucaultianos. Quanto mais se adentrava neles, mais permanente se fazia sentir o caráter de provisioriedade de suas

certezas e, o tempo todo, lhe sobrevinha a sensação de que, "enquanto não se conhece *tudo* sobre Foucault, não se conhece *nada*."

Em decorrência disso, o método do estudo ficou delimitado a uma leitura atenta e cuidadosa de *La Pensée du dehors* e a um comentário crítico após cada passagem, apoiado em outros textos coadjuvantes do próprio Foucault, de Blanchot e de comentaristas que ofereceram a contextualização histórica. O tom resultante se tornou *quase-literário-informal*, já que o estudo mais aponta dúvidas, questões, hipóteses, direções, possibilidades de continuação, do que afirmações ou contestações rigorosamente fundamentadas.

Uma última advertência deve ser feita, antes de passarmos para o exame do índice. Diz respeito ao trilingüismo. As passagens de *La Pensée du dehors* e dos ensaios de Blanchot não foram traduzidas do francês para o português, assim como alguns termos e conceitos tais como: *dehors*, *écriture*, *attirance*, e outros. O motivo é óbvio: o caráter provisório das abordagens. E as poucas passagens deixadas em inglês o foram devido à exaustão mental da autora, durante a redação final.

Passemos, pois, a um rápido exame do índice:

O estudo consta de 3 capítulos.

O primeiro consiste numa "prestação de contas": aí faço um rápido histórico da *démarche* de Foucault pela questão da linguagem e da literatura, visando a contextualizar o texto-objeto, ie, *La Pensée du dehors*. Trata-se de uma simples leitura dos textos de Simon During e John Rajchman sobre o assunto, sem maiores comentários.

No segundo, levanto a hipótese dos *motifs* inspiradores para a elaboração do conceito de *ser da linguagem*: o canto das sereias e o rosto de Eurídice. Parto dos dois ensaios de Blanchot, já mencionados, e vou tecendo, com eles, uma espécie de bordado, onde eles vão e voltam.

E finalmente, no terceiro, faço um comentário mais amplo e geral de *La Pensée du dehors*, levantando dúvidas e possibilidades.

1. Foucault e a literatura: breve contextualização

Se a *linguagem* é a grande questão da modernidade ocidental, é no século XX que ela se mostra com maior exuberância. Em alguns lugares e em algumas épocas, suas questões desabrochavam como "margaridas silvestres" depois de uma chuva de primavera, como na França dos anos sessenta, onde Foucault produziu suas obras dedicadas à linguagem e à literatura.

Para contextualizar a *démarche* foucaultiana nesse período, gostaria de fazer um recorte na abordagem de dois poucos estudiosos que se dedicaram ao assunto, Simon During e John Rajchman. Do primeiro, pretendo privilegiar o aspecto cronológico da abordagem, isto é, os resumos-comentários dos textos de Foucault sobre linguagem e literatura e a seqüência em que apareceram. E do segundo, uma síntese onde aponta para as mesmas questões, mas as aborda em forma de três teses.

1.1. a cronologia de Simon During

Em 1961, Foucault publica *Folie et déraison: Histoire de la folie a l'âge classique*. Basicamente, o que interessa a Foucault nesse momento, é a relação razão-e-loucura. Aqui, a loucura é analisada em termos de "prática exercida pelo campo social."

Dentro desse estudo, se encontra uma análise sobre a loucura no Renascimento, onde Foucault se detém na exaltação satírica da loucura feita por alguns escritores da época, como Erasmo em seu *Elogio da Loucura*, Cervantes e Shakespeare. A loucura parece ser vista por eles como desatino mas também como genial farsa, incômoda e indestrutível. Os escritos desses autores deixam entrever que não só há tolerância mas, até certo ponto, uma quase veneração pela loucura, durante o Renascimento.

E por isso, na idade clássica, com Descartes, o sujeito soberano constituído pela razão não mais poderá se comunicar ou empatizar com a loucura. Simon During afirma a incompatibilidade que reinará, doravante, entre loucura e razão, *déraison* e Iluminismo.

As literary *déraison*, madness contests humanism; it drags the human away from the centre of the world picture. As the power of the night, it is an adversary of Enlightenment. (p.42)

Dois anos depois, Foucault publica *Raymond Roussel e La Naissance de la clinique*, ambos publicados em 1963. Neles, o binômio se desloca da relação *razão-loucura para vida-morte*.

Em termos de análise literária, Foucault apresenta em *La Naissance de la clinique* um estudo sobre *Madame Bovary* de Flaubert, onde argumenta que nesse romance, a sociedade francesa é apresentada metonimicamente através da medicina. Segundo During, Foucault retoma a crítica ao higienismo que Flaubert fez à sociedade de sua época.

Mas Foucault não se limita a usar o texto literário como simples ilustração sobre suas teses a respeito das práticas sociais da burguesia. Ele se envereda pela questão do comportamento da linguagem diante da morte, quando, por exemplo, chama a atenção para o fato de que a linguagem do narrador vai-se tornando distanciada e clínica, tal qual a do doutor *expert*, ao final do romance.

During vê aqui um embrião para o conceito de *ser da linguagem*, porque Foucault já trata da questão do auto-esvaziamento.

Flaubert works in a problematic at which the clinical gaze impossibly attempts to ally itself with language in a process of self-emptying – a process in which it reaches out to "nothing". This structure will be developed in Foucault's writing on literature where language turns back on itself as it broaches finitude, death. (p. 58)

Em seguida, During faz um breve levantamento sobre o envolvimento de Foucault com o grupo da revista *Tel Quel* entre 1962-4 e a influência que isso teve em seu trabalho posterior.

Em 1962, Foucault publica o artigo-prefácio de *Rousseau juge de Jean-Jacques: Dialogues*, onde faz uma relação entre loucura e linguagem e no qual teria escrito, segundo During, "The work, as work, cannot be simply 'mad'. ... Works have a double relation to language: the language of a work constitutes what the work says, but it also

constitutes 'that through which it speaks'". (p.69)

Para Foucault, segundo During, a pergunta de Rousseau é: como se pode escrever e continuar a ser sincero? A escrita cria uma aura, uma persona do escritor. Rousseau também fala sobre dois sistemas: julgamento/tortura e vigilância/signos. Ao preferir o primeiro, Rousseau está preferindo uma ordem pré-moderna.

Nessa mesma época, Foucault já começa a trabalhar a questão da natureza transgressiva da linguagem e da queda no vazio; em 1964 trabalha sobre Mallarmé e Hölderlin, no artigo *La Folie, l'absence d'œuvre*. Faz estudos sobre Heidegger e a relação entre poesia e Ser: a natureza imaterial das palavras e a constituição do Ser. During sintetiza afirmando que "the groundlessness of Being in the world can only be conceived of as itself linguistic".(p.70)

During também comenta sobre a influência da fenomenologia nas primeiras críticas literárias de Foucault e da importância de Starobinski, nesse período. Analisa um artigo traduzido para o inglês como *So Cruel a Knowledge*, sobre obras de dois escritores góticos *Claude Crébillon* e *JA Revenori de Saint Cyr*. O artigo trabalha com dois conceitos fenomenológicos, "universo mental" e "motivo", que Foucault utiliza para comparar as obras.

No artigo sobre *Raymond Roussel*, Foucault tecerá uma série de idéias que farão importantes ressonâncias em seus futuros estudos arqueológicos, tais como: o vazio fundamental; linguagem e morte; linguagem e olhar; labirinto e metamorfose.

O texto começa apresentando traços do escritor e da obra, particularmente do texto *Como escrevi alguns dos meus livros*, no qual Roussel explicita seus "segredos de composição". Mas o texto de Foucault diz respeito aos *tropos* rouselianos e a partir deles, vai investigar a liberdade da linguagem: o poder da narrativa se encontra na pobreza da linguagem. Mas por baixo disso, ie, da pobreza e da conseqüente liberdade da linguagem, encontra-se um vazio fundamental.

Foucault descobre que o processo de escrita de Roussel constitui uma tentativa de incorporar a morte. Nesse mesmo texto, segundo During, o conceito de *linguagem* em

Foucault já difere muito dos estruturalistas e de um certo desconstrutivismo popular que insiste na sobredeterminação da linguagem. Para Foucault, trata-se justamente do contrário: ele acredita num exterior da linguagem. Foucault ainda lida com a relação entre linguagem e olhar e surgem questões como visibilidade e obscuridade, relações entre o visível e o dizível, cuja ampliação desembocariam em uma análise dos dois tipos de espaços míticos predominantes no ocidente: o labirinto e a metamorfose. Na obra de Roussel, o labirinto acaba se tornando metamorfose.

Em seguida, Derrida trata do aspecto ético de Roussel e sua influência sobre Foucault: da morte e da finitude restringindo o sistema da linguagem.

Para Derrida, o texto *Raymond Roussel* revela o envolvimento de Foucault, na época de sua publicação, em três diferentes frentes teóricas que formariam uma espécie de triângulo: uma certa crítica acadêmica, o novo *nouveau roman* e um tipo de escrita associado a Blanchot, Bataille e Klossowski. Derrida se pergunta se o agenciamento de Foucault com esses últimos escritores não teria se dado em função de uma busca de resposta para uma crítica feita por Derrida sobre *Folie et déraison*.

Derrida examina a relação Foucault-Bataille, através da análise do texto *Préface à la transgression*, de 1963. Fala-nos do labirinto em Bataille, da natureza faltante do ser humano e do conceito de transgressão e de sua historicização. Fala também sobre a morte de Deus e da emergência da sexualidade.

Basicamente, no entanto, o texto gravita em torno do conceito de *transgressão*, conceito caro a Bataille e que difere muito dos outros hábitos conceituais. Na transgressão, há uma quebra de categorias tais como "dentro" ou "fora". Em decorrência disso, Bataille lança seu difícil *upturned eye*.

Derrida prossegue analisando as relações de Foucault com Klossowski, Blanchot e Robbe-Grillet.

O texto sobre Klossowski, de 1964, é o *Prose d'Actéon*. Nele Foucault trata da

morte de Deus e do interlaçamento de Deus e demônio. Fala também dos simulacros e aponta para a maneira como eles diferem dos signos. Afirma que a cultura ocidental esteve sob a vigência dos simulacros.

During comenta, enfim, *La Pensé du dehors*, cuja publicação data de 1966. Mas não parece muito entusiasmado com o que Foucault tem a dizer sobre Blanchot: as contribuições sobre os góticos e sobre Robbe-Grillet merecem mais sua atenção.

Segundo During, é no ensaio *Le Langage a l'Infini* que Foucault desenvolve mais explicitamente sua relação com a literatura e sua história. Para Foucault, a literatura começa com Sade e os góticos.

Foucault aponta para a transição da época da retórica (clássica) para a época da biblioteca (moderna) e procura situar aí o *nouveau roman*. Daí a importância de Robbe-Grillet.

Este teria apresentado um verdadeiro projeto anti-humanista; é disso que Foucault trata em *Distance, aspect, origine*, publicado em 1964. A falta de um "ponto de vista" convencional é uma das características mais importantes da obra de Robbe Grillet.

Depois de apresentar essas influências, During afirma a insistência de Foucault em se manter fiel ao projeto de historiar. Chama também atenção para o embate entre história e teoria que, a *grosso modo*, oporia Foucault a Derrida: Foucault afirmando a existência de isomorfismos epocais da escrita, enquanto que Derrida veria as coisas de outro modo. O embate gravitaria em torno da *história da ficção* e a *ficção da história*:

During reafirma que a aliança de Foucault com a arte e a literatura não foi apenas um capricho passageiro a ser depois renegado e abandonado. Segundo o During, Foucault sustentava que a arte e a literatura atuariam como precursoras das mudanças epistêmicas; são escorregadias, enquanto que os estudos literários não têm essa capacidade.

Os estudos literários não podem dar conta da literatura porque são formulados dentro dos paradigmas das ciências humanas. Foucault lança a possibilidade de uma

arqueologia do estudo da literatura. Mas para introduzir esse projeto, teria que se submeter ao funcionamento da dicotomia "história da literatura" X "crítica da literatura", e acaba escapando dele.

Prefere escrever *As Palavras e as coisas*, em 1966.

1.2. as teses de John Rajchman

Gostaria, agora, de contrapor à cronologia de Derrida a análise que John Rajchman faz sobre o mesmo período da *démarche* foucaultiana, privilegiando o aspecto histórico-arqueológico da relação da *linguagem* de Foucault com a modernidade.

Para isso, Rajchman propõe três teses .

Na primeira, afirma que, para Foucault, a arte, na modernidade– e a literatura, em particular – teria encontrado sua fonte.

Nesse contexto, a *nouvelle critique* teria exercido um importante papel ao tentar estabelecer uma linguagem capaz acompanhar a nova literatura, ou seja, um discurso paraliterário, ao invés de metaliterário.

Rajchman aborda a questão da periodização histórica de Foucault – o épico, o clássico e o moderno – e de como ele posicionaria a linguagem dentro desses períodos. Realça a posição da linguagem na modernidade e menciona, dentre outras características, a de sua liberação dos moldes clássicos e da subserviência ao discurso. A linguagem volta-se, na modernidade sobre si mesma.

Em sua segunda tese, Rajchman aponta o papel da transgressão dos limites e da auto-reflexão; da aproximação entre literatura e loucura. Uma outra versão para essa tese seria a de que a arte na modernidade realiza o irrepresentável, porque transgredir os limites da representação.

Aborda o sublime e sua aversão à mediocridade burguesa. Fala de como o irrepresentável pode ser aproximado a partir de Marx, Heidegger, Nietzsche e Freud: respectivamente, como experiência anti-burguesa, pós-cartesiana, dionisíaca ou pré-

edipiana.

A linguagem, tal como vista na modernidade, torna próximos o sublime e a loucura. A pesquisa de Foucault sobre a loucura lhe forneceu uma perspectiva histórica sobre o sublime.

Rajchman se refere, em seguida, à influência de Lacan sobre Foucault: a psicanálise forneceu subsídios para uma teoria do sublime; a psicose seria uma linguagem sem discurso.

Cita uma passagem onde Foucault fala sobre loucura, a dissolução da arte no vazio e a questão das relações históricas entre os discursos que permeiam ou separam os discursos do literário e do louco. Segundo Rajchman, seria justamente em *As Palavras e as coisas* que Foucault colocaria em prática essa questão das relações históricas, ie, seria neste texto que Foucault formularia suas hipóteses sobre as relações históricas do pensamento, sobre as *epistemes*, uma investigação arqueológica sobre as condições de possibilidade do pensamento em diferentes épocas, ao mesmo tempo que lidaria com a literatura.

Apresenta a definição de *episteme* segundo Foucault: "não uma visão de mundo ou ideologia, mas um sistema de possibilidades do discurso que funda um corpo de saberes e determina que grupos de enunciados são suscetíveis de serem verdadeiros ou falsos." (p. 39)

É aí que Rajchman apresenta sua terceira tese: a literatura moderna como sublime transgressão dos limites se insere num quadro onde a cultura problematiza o ser da linguagem.

A cultura literária da modernidade é pós-iluminista. O iluminismo tinha suas definições próprias para ciência, moral e arte, baseadas numa "natureza do homem". Essa natureza do homem não mais se aplica na modernidade: nela, tudo se reduz à linguagem. O pensamento e o impensado, a linguagem como limite, se tornam o foco das questões.

Na opinião de Rajchman, Foucault faz uma leitura das épocas passadas, em *As Palavras e as Coisas*, centrada na linguagem, isto é, privilegiando um paradigma da modernidade. Afirma que o enredo em *As Palavras e as coisas* é dual e complicado, Foucault "sugere um curioso conjunto de relações entre literatura e saber." A linguagem tem uma dispersão diferente do trabalho e da vida, os outros dois paradigmas que Foucault apresenta no texto.

Foucault apresentaria a literatura e a pintura como não-saberes, mas como alegorias meta-epistemicas, capazes de revelar rupturas ou continuidades entre epistemes, mas *a posteriori*.

A história da literatura da modernidade revela o retorno da linguagem, da linguagem tal como na Renascença, enigmática e ontológica.

Rajchamn apresenta as duas tendências principais na abordagem da linguagem na modernidade: interpretação e formalização, crítica e literatura. Poderiam ser representadas pelo pensamento de Freud e a arte de Russell., portanto, crítica e literatura. Rajchamn aborda ainda a revelação do *ser* na literatura e o privilégio que Foucault reserva a *écriture* dentro dos diversos arranjos da linguagem.

2. Orfeu & Ulisses: a hipótese da inspiração

Feitos os devidos preâmbulos e advertências, gostaria agora de reapresentar a proposta do trabalho: uma análise do texto em que Foucault se dedica à obra de Maurice Blanchot, intitulado *La Pensée du dehors*.

Em *La Pensée du dehors*, Foucault dá referências bibliográficas explícitas a sete obras Blanchot: cinco *romans* ou *récits* e dois curtos ensaios. Os *romans* são: *Celui qui ne m'accompagnait pas*, *L'attente l'oubli*, *Aminadab*, *Le Très Haut* e *Au Moment Voulu*. Quanto aos ensaios, trata-se de: *La rencontre de l'imaginaire*, o primeiro do conjunto *Le Chant des sirènes*, de *Le Livre à venir*, e *Le Regard d'Orphée* do *L'Espace littéraire*.

Meu objetivo consiste em colocar em evidência que os dois curtos ensaios mencionados – *Le Regard d'Orphée* e *Le Chant de Sirenes* – ofereceram mais material para as questões que Foucault pretendia abordar do que as obras ficcionais de Blanchot.

Na verdade, Foucault soube se utilizar, genialmente, da tematização dos mitos do canto das sereias e do olhar de Eurídice feita por Blanchot, nesses dois ensaios, como duas alegorias para suscitar a questão do *ser da linguagem* e a do privilégio da literatura em sua abordagem, na modernidade. Nos dois ensaios, Blanchot mesmo não menciona explicitamente as duas questões, é Foucault quem vai encontrar neles os dois *motifs* que redundarão pela obra ficcional de Blanchot e que trarão à baila, todo o questionamento da *écriture* moderna.

Segundo Foucault, essas duas figuras míticas se embaralham na obra de Blanchot. Em *L'arrêt de mort*, por exemplo, Blanchot se dedica ao olhar de Orfeu. Mas trata-se, no caso, de um olhar face a face com a morte, a imagem fica engessada na forma de uma máscara. É do próprio *La Pensée du dehors* que extraio a seguinte citação:

...il a pu le contempler en face, il a vu de ses yeux le regard ouvert de la mort, "les

plus terrible qu'un être vivant puisse recevoir". Et c'est ce regard ou plutôt le regard du narrateur sur ce regard qui délivre un extraordinaire pouvoir d'attrance; c'est lui qui, au milieu de la nuit, fait surgir une seconde femme dans une stupéfaction déjà captive et lui imposera finalement le masque de plâtre où on peut contempler "face à face ce qui est vivant pour l'éternité". (p.44)

As principais questões que serão suscitadas ao longo da análise podem ser assim resumidas:

i. a auto-referência, com Ulisses se transformando em Homero e Blanchot-ensaísta se transformando em Blanchot-ficcionista;

ii. a descoberta da fonte ou origem da arte/ literatura moderna na descoberta da fonte ou da origem da linguagem: o vazio fundamental;

iii. a ruptura do limiar entre um mundo-de-deuses para um mundo-sem-deus, no momento em que os dois heróis ultrapassam os limites (do representável);

iv. a entrada numa ordem moderna, que abandona as prescrições de uma ordem clássica, resgatando o caráter enigmático da linguagem: daí a escolha de um tema épico, tal como apreciado pelos renascentistas.

v. a questão da inspiração e do lugar da *écriture* na modernidade: o eclipse orfeico

vi. a transgressão e o interdito.

Sendo assim, os temas desses dois ensaios atuarão como paradigmas ou *motifs* do que se desenvolverá daqui em diante.

Antes de me adentrar na análise dos próprios ensaios em si e dos itens apontados, gostaria de apresentar os dois mitos em suas versões antigas. O objetivo não é apenas encontrar uma desculpa oportuna para revisitá-los em suas espantosas potências, mas também fornecer mais uma prova da genialidade dos dois autores estudados: Blanchot por tê-los escolhido como alegorias e Foucault por ter sabido ler Blanchot.

2.1. Orfeu & Eurídice, em Ovídio; Ulisses & as Sereias, em Homero

o mito de Orfeu

O mito de Orfeu, filho do rei da Trácia e da musa Calíope, tem inúmeras versões e menções conhecidas. No entanto, parece ter origem relativamente recente: nem Homero nem Hesíodo fazem referência a ele. A descida de Orfeu aos Infernos, a qual faz alusão Platão (*Banquete*, 179D) e Eurípedes (*Alceste*, 357), foi contada pela primeira vez, em detalhes, por Virgílio (*Georgicas*, 143 e seg). É nessa versão que se inspira Ovídio ao redigir os primeiros versos do livro X, da *Metamorfoses* e a que aqui apresento, por ser, não mais bela que a de Virgílio, mas mais esclarecedora para os presentes fins.

De là, enveloppé dans son manteau jaune safran,
 Hyménée s'éloigne et, traversant les plaines immenses
 de l'air, se dirige vers les bords des Cicones. La voix
 d'Orphée vainement le convie à ses noces. Il y assita,
 à la vérité, mais n'y apporta ni paroles consacrées, ni
 visages joyeux, ni présage de bon augure. La torche
 même qu'il y tint brûla jusqu'au bout en sifflant avec
 une fumée qui faisait couler les larmes; même en la
 secouant, il n'en put tirer aucune flamme. La suite fut
 encore plus affligeante que le présage. Car, tandis que la
 nouvelle épousée, en compagnie de la troupe des naïades,
 erre à l'aventure dans l'herbe, elle tombe, le talon percé
 par la dent d'un serpent. Quand le chantre du Rhodope¹
 l'eut assez pleurée sur la terre, ne renonçant pas à la chercher

¹Orfeu

même chez les ombres, il osa descendre jusqu'au Styx par la porte du Ténare; et, fendant la foule légère des fantômes des morts pieusement mis au tombeau, il aborda Perséphoné et le maître qui règne sur le peuple maussade des ombres. Et, frappant les cordes de sa lyre pour accompagner son chant, il dit: "O divinités de ce monde souterrain où nous retombons, tous, nous créatures soumises à la mort, si je le peux, si vous me permettez de dire sans ambages et franchement la vérité, ce n'est pas le désir de voir le sombre Tartare qui est cause de ma descente ici, ni celui d'enchaîner la triple gorge, au poil fait de serpents, du monstre de la race de Méduse. La raison de mon voyage, c'est mon épouse; une vipère, sur laquelle elle mit le pied, a répandu dans ses veines un venin qui interrompit le cours de ses années. J'ai voulu trouver la force de supporter cette perte, et je ne nierai pas de l'avoir tenté; l'Amour l'a emportée. C'est un dieu bien connu au-dessus d'ici, sur la terre. L'est-il aussi chez vous? Je l'ignore, mais je suppose cependant qu'il l'y est aussi; et, si la rumeur qui rapporte le rapt de jadis n'est pas mensongère, vous-mêmes, c'est l'Amour qui vous unit. Par ces lieux que remplit la crainte, par cet immense Chaos, par ce vaste royaume du silence, je vous en prie, renouez le fil trop tôt coupé du destin d'Eurydice. Tout est soumis à vos lois, et nous ne nous attardons guère avant de prendre, un peu plus tôt ou un peu plus tard, la route de ce commun séjour. Nous aboutissons tous ici. Cette demeure est

pour nous la dernière, et c'est vous dont le règne sur le genre humain a la plus longue durée. Elle aussi, lorsqu'elle aura vécu son juste compte d'années, le moment venu, elle sera justiciable de vous; pour toute faveur, je demande la jouissance de mon bien. Et, si le destin refuse cette grâce pour mon épouse, j'y suis bien résolu, je renonce à revenir en arrière; réjouissez-vous alors de notre double trépas."

Tandis qu'il parlait ainsi, faisant résonner les cordes de sa lyre au rythme de ses paroles, les âmes exsangues peuraient: Tantale renonça à atteindre l'eau qui le fuit, la roue d'Ixion s'arrêta, les oiseaux cessèrent de ronger le foie de leur victime, les petites-filles de Bélus d'emplir leurs urnes, et tu t'assis, Sisyphe, sur ton rocher.

Pour la première fois alors, dit-on, les larmes mouillèrent les joues des Euménides, vaincues par ce chant. Ni la royale épouse ni le dieu qui règne aus Enfers n'ont le cœur d'opposer un refus à sa prière; ils appellent Eurydice. Elle se trouvait parmi les ombres nouvelles et s'avança d'un pas que retardait sa blessure. Orphée, le chantre du Rhodope, la reçoit sous cette condition, qu'il ne tournera pas ses regards en arrière jusqu'à ce qu'il soit sorti des vallées de l'Averne; sinon, cette faveur sera rendue vaine. Ils s'acheminent, à travers un silence que ne trouble nulle voix, par les pentes d'un sentier abrupt, obscur, noyé dans un épais brouillard. Ils n'étaient pas éloignés, la limite franchie, de fouler la surface de la terre; Orphée, tremblant qu'Eurydice ne

disparöt et avide de la contempler, tourna, entraîné
 par l'amour, les yeux vers elle; aussitôt elle recula, et
 la malheureuse, tendant les bras, s'efforçant d'être
 retenue par lui, de le retenir, ne saisit que l'air inconsistant.
 Mais, mourant pour la seconde fois, elle ne proféra
 aucune plainte contre son époux: de quois se plain-
 drait-elle, en effet, sinon de ce qu'il l'aimât? Elle lui dit
 un suprême adieu, que devaient avec peine recueillir
 ses oreilles, et, revenant sur ses pas, retourna d'où elle venait.

o canto das sereias

O Canto das Sereias encontra-se no livro XII da Odisséia. A tradução escolhida foi a de Odorico Mendes, feita na segunda metade do século passada e uma das mais consagradas em língua portuguesa.

Circe retira-se ao luzir da aurora;
 Embarco e mando suspender amarras;
 A gente, pelas tostes ordenada,
 A compasso verbera a salsa espuma;
 Bom sócio, enfuna e sopra o vento em popa
 Que invoca a ninfa de anelado crino;
 Tudo a ponto, embarcamos-nos entregues
 Às auras e ao piloto; eu mesto falo:
 'Não somente um nem dois, amigos, saibam
 O que a deusa das deusa me predisse,
 Para informados ou morrermos todos
 Ou da Parca fugirmos. Das Sereias

Evitar nos ordena o flóreo prado
E a voz divina; a mim concede ouvi-las,
Mas ao longo do mastro em rijas cordas,'
E se pedir desateis, vós outros
De pés e mãos ligai-me com mais força.'
Mal acaba, à ilha das Sereias
Avizinha-se a nau com vento fresco.
Súbito acalma, e um deus serena as ondas;
Já ferrado no bojo o pano arreiam,
Do liso abeto ao golpe alveja a espuma.
De cera um disco a bronze em proções corto,
Forte as machuco e as amoleço ao lume
Do Hiperiônio Sol, de homem por homem
Os ouvidos entupo; ao mastro em cordas
Atam-me pés e mãos, e aos remos tornam.
Eis, a alcance de um grito, elas, que atentam
O impelido baixel, canoro entoam:
"Tem-te, honra dos Aqueus, famoso Ulisses;
Nenhum passa daqui, sem que das bocas
Nos ouça a melodia, e com deleite
E instruído se vai. Consta-nos quanto
O céu vos molestou na larga Tróia
Quanto se faz nos consta n'alma terra'.
Destarte consonava: da harmonia
Encantado, acenei que me soltassem;
Mas curvam-se remando, e com mais cordas
Perimedes e Euríloco me arrocham.
Nem já toava ao longe a cantilena,

Quando os consórcios, desuntada a cera,
Desamarram-me enfim. Remota a ilha,
Vejo em fumo e escarcéus, um ruído escuto;
Ao marinho rumor, de susto as vogas
Largaram de repente, a nau parou.
'Provado, amigos, temos outros males;
Este não é o maior que o da caverna
Do violento Ciclope; recordai-vos
Que o venceu meu denodo, engenho e tino
Ânimo! Obediência; altas maretas
Curvados açoitai. Permita Jove
Que do passe escapemos! Tu, piloto,
Pois meneias o leme, não te olvides:
Fora daquele fervedouro e fumo
Orça, o escolho fronteiro não te assalte;
Se discrepas incauto, a morte é certa'.

2.2. os ensaios de Blanchot: o olhar de Orfeu e o canto das sereias

Passemos, agora, aos dois ensaios de Blanchot.

2.2.1. o olhar de Orfeu:

Orfeu consegue persuadir as trevas e descer até elas, para resgatar Eurídice, através de sua arte, de seu canto. Segundo Blanchot, nesse momento, *a noite* é hospitaleira, aceita o pedido de Orfeu, desde que este se disponha a obedecer a o interdito que ela impõe de não olhar para o rosto Eurídice, enquanto a conduz pelos corredores da escuridão, até alcançar o dia outra vez.

Mas Orfeu *engana* as trevas, pois sabe que *trazer Eurídice para a luz do dia* significa descer ao fundo de uma *outra* noite, aquela insondável, que retém o segredo da arte, e também da morte e da origem. É lá que pretende encontrar a *inspiração* para o canto que virá. Deixemos falar Blanchot:

Quand Orphée descend vers Eurydice, l'art est la puissance par laquelle s'ouvre la nuit. La nuit, par la force de l'art, l'accueille, devient l'intimité accueillante, l'entente et l'accord de la première nuit. Mais c'est vers Eurydice qu'Orphée est descendu: Eurydice est, pour lui, l'extrême que l'art puisse atteindre, elle est, sous un nom qui la dissimule et sous un voile qui la couvre, le point profondément obscur vers lequel l'art, le désir, la mort, la nuit semblent tendre. Elle est l'instant où l'essence de la nuit s'approche comme l'*autre* nuit.

Ce "point", l'oeuvre d'Orphée ne consiste pas cependant à en assurer l'approche en descendant vers la profondeur. Son oeuvre, c'est de le ramener au jour et de lui donner, dans le jour, figure et réalité. Orphée peut tout, sauf regarder ce "point" en face, sauf regarder le centre de la nuit dans la nuit. Il peut descendre vers lui, il peut, pouvoir encore plus fort, l'attirer à soi et, avec soi, l'attirer vers le haut, mais en s'en détournant. (p. 179)

Apesar disso, Orfeu se vira em direção ao "ponto" proibido.

Ao fazê-lo, aparentemente, trai não somente sua obra, mas também Eurídice e a noite. No entanto, mantém-se fiel a seu desejo de ver o coração da noite: no fundo, foi para isso que desceu aos infernos.

O *dia* censura o *ato* de Orfeu: entretanto, Orfeu nunca deixou de *já* estar com o olhar direcionado a Eurídice. Blanchot nos diz que:

...il l'a vue invisible, il l'a touchée inatcté, dans son absence d'ombre, dans cette présence voilée qui ne dissimulait pas son absence, qui était présence de son absence infinie. (p.180)

O *dia* censura a impaciência, o descuido, a impetuosidade do desejo de Orfeu; seu erro foi transgredir o limite ao qual estava confinado, o de só cantar Eurídice, não tentar vê-la ou desejá-la. E no entanto, esse desejo e a possibilidade da perda de Eurídice são necessários à obra. Para Blanchot:

Il perd Eurydice, parce qu'il la désire par delà les limites mesurées du chant, et il se perd lui-même, mais ce désir et Eurydice perdue et Orphée dispersé sont nécessaires au chant, comme est nécessaire à l'ouvre l'épreuve du désœuvrement éternel. (p.181)

Isto é, a transgressão, que ocorre como decorrência de um desejo desmesurado de Orfeu e de uma impaciência que o fazem esquecer a interdição, é parte da obra mesma: é aí que reside a possibilidade da *inspiração*.

Regarder Eurydice, sans souci du chant, dans l'impatience et l'imprudence du désir qui oublie la loi, c'est cela même, *l'inspiration*. (p.182)

Mas a inspiração não garante nada: nem o sucesso da obra, nem a sobrevivência de Orfeu ou de Eurídice. Ao contrário: da inspiração, só conhecemos o fracasso. No entanto, é da inspiração que vem a revelação da insignificância e o vazio da noite, e para Orfeu, renunciar à inspiração seria um fracasso pior. Nas palavras de Blanchot:

Mais si l'inspiration dit l'échec d'Orphée et Eurydice deux fois perdue, dit l'insignifiance et le vide de la nuit, l'inspiration, vers cet échec et vers cette insignifiance, tourne et force Orphée par un mouvement irrésistible, comme si renoncer à échouer était beaucoup plus grave que renoncer à réussir (p. 182)

Por tanto, o olhar o faz perder a obra, mas também ultrapassá-la.

A obra é tudo para Orfeu, a coisa mais importante, mas no momento do olhar, algo a supera – e é aí que ela "pode se unir a sua origem e se consagrar na sua impossibilidade". Ele a sacrifica pela desmesura de seu desejo, a remete à origem.

O evanescimento de Eurídice, seu desaparecimento, o vislumbrar do vazio, é o "nada", o "branco" diante do papel: diante de todo começo de obra, há esse eclipse orfeico.

Orfeu transgride a lei num movimento de descuido, de leviandade, negligência_e com isso transforma o sagrado em inessencial. A noite do *pré-olhar* mantém o canto

dentro dos limites e o torna mais augusto, mais rico do que se tornará depois do olhar.

Mas a noite sagrada está também aprisionada pela força dos ritos. O olhar de Orfeu vem, portanto, liberá-la. A inspiração está, assim, ligada ao desejo, e também à impaciência e ao descuido, mas de tal modo que a impaciência, como fonte da inspiração, só possa brotar de dentro de uma ardente paciência. Orfeu teve que esperar o "momento certo" para se voltar em direção à Eurídice.

A arte inspirada começa na arte; para escrever é preciso já escrever.

A questão-chave desse ensaio é a *inspiração*. Mas a inspiração, como *busca de originalidade*, só poderá surgir num mundo onde a arte – a linguagem – tenha-se liberado do comando e das prescrições dos deuses, isto é, na modernidade. A arte clássica segue moldes e formas pré-estabelecidas, já que o que a comanda é a representação e portanto, no classicismo, a "boa" arte é aquela que, literalmente, melhor se enquadra ao modelo representativo, "se encaixa no quadro".

Ao invés disso, o poeta moderno vai encontrar, na sua busca da inspiração, o vazio, o nada, *o coração da noite*, *o impensado* de Foucault. Não há mais temas pré-fixados a procurar, não há mais "sobre" o que cantar – escrever –, caíram-se as crenças. E assim, só resta à arte – à linguagem – voltar-se sobre si própria.

Nesse confronto com a *ausência* – de formas, de moldes, de temas, de tudo – o poeta poderá sucumbir a um grande desespero ou total inércia, não conseguir produzir nada. É o branco do papel, quando a linguagem recua e escapa, o *eclipse orfeico*.

É disso que Foucault fala quando, ao final do capítulo 8 de *As Palavras e as coisas*, se refere ao aparecimento da literatura como uma das três compensações que teve a linguagem ao ter seu *status* "rebaixado" à condição de "objeto", na transição da episteme clássica para a moderna. Nesse momento, segundo Foucault, eis que a linguagem ...

...reaparece sob uma modalidade estritamente oposta: silenciosa, cautelosa deposição da palavra sobre a brancura de um papel, onde ela não pode ter nem

sonoridade, nem interlocutor, onde nada mais tem a dizer senão a si própria, nada mais a fazer senão cintilar no esplendor de seu ser.²

É aí que ela, liberada do comando dos deuses, revela sua essência vaporosa, efêmera, cintilância não-sólida.

A impetuosidade, o desejo e o descuido levarão Orfeu à transgressão do interdito, à quebra da aliança com os deuses, à liberação de sua tutela, a uma liberdade que determinará a destruição de sua arte, isto é, da *arte* tal qual concebida pelos ritos e os comandos dos deuses, a arte da representação.

2.2.2. o canto das sereias

Blanchot abre *Le Chant des Sirenes* referindo-se ao *lugar* de onde provem o canto das sereias. Ponto de onde emanariam os cantos futuros, os cantos "verdadeiros", desperta nos navegantes que passam por perto dele, o desejo de alcançá-lo. Mas a região-mestre é árida, vazia de canto. O que aguarda os que obedecem a esse impulso é o desaparecimento.

Les Sirènes: il semble qu'elles chantaient, mais d'une manière qui ne satisfaisait pas, qui laissait seulement entendre dans quelle direction s'ouvraient les vraies sources et le vrai bonheur du chant. Toutefois, par leurs chants imparfaits qui n'étaient qu'un chant encore à venir, elles conduisaient le navigateur vers cet espace où chanter commencerait vraiment. Elles ne le trompaient donc pas, elle menaient réellement au but. Mais, le lieu une fois atteint, qu'arriverait-il? qu'était ce lieu? Celui où il n'ya avait plus qu'à disparaître, parce que la musique, dans cette région de source et d'origine, avait elle-même disparu plus complètement qu'en aucun autre endroit du monde: mer où, les oreilles fermées, semblaient les vivants et où les Sirènes, prevue de leur bonne volonté, durent, elles aussi, un jour disparaître. (p. 9)

Ao comentar sobre a natureza desse canto, Blanchot nos diz que ele é, ao mesmo tempo, inumano – se parece a um ruído – e extremamente familiar, pois reproduz o canto humano. Os homens que sucumbiram à sua atração o fizeram por um desespero *deslumbrado*, encantados ao reconhecer, na voz das divindades, a exaltação do cotidiano de suas vidas simples. E no entanto, abria um abismo engolfador aos que o escutavam.

²FOUCAULT, M. (1992) p. 317

C'est donc par désespoir qu'auraient péri les hommes passionnés de leur propre chant? Par un désespoir très proche du ravissement. Il y avait quelque chose de merveilleux dans ce chant réel, chant commun, secret, chant simple et quotidien, qu'il leur fallait tout à coup reconnaître, chanté irréllement par des puissances étrangères et, pour le dire, imaginaires, chant de l'abîme qui, une fois entendu, ouvrait dans chaque parole un abîme et invitait fortement à y disparaître. (p.10)

Ulisses vence as sereias utilizando-se de astúcia .

No entanto, é desse encontro com as sereias que nascerá a ode. São as sereias, e seu canto abismal que arremessa tudo ao desaparecimento, que obrigam Ulisses a compor a ode. E a ode é o que permanecerá.

Da astúcia de Ulisses em combater os deuses, não com armas divinas, mas humanas, nasceu o romance, o *roman*, isto é, a história de sua navegação, a aventura, onde o que importa é o percurso e não o destino final. O romance aparece como diversão, como "vagabundo", no sentido de "vagar pelo mundo".

Mas o *récit*, a narrativa, começa onde o romance falha. A narrativa é de um evento excepcional: o encontro com as sereias. Para que haja narrativa, Ulisses teve que passar pela experiência, sobreviver a ela e se transformar em Homero.

O *récit* não é o relato do evento, mas o próprio evento. Ele se desloca para um ponto que não existe previamente, mas que é, no entanto, imperiosamente, criado por ele.

Por isso, Homero teve que ser primeiramente, Ulisses. Isto é, Ulisses, para ser capaz de relatar, teve que ir ao lugar "onde o poder de falar e de narrar lhe parece prometido, desde que ele lá desapareça", e não desaparecer, conseguir "voltar".

É da escrita, da *écriture*, da possibilidade de escrever, que nos fala aqui Blanchot, e da *auto-referência* ou *auto-reflexividade* da linguagem na literatura.

Após ter conseguido atravessar o abismo do ponto cego, isto é, ter escutado o canto das sereias amarrado ao mastro, sobrevivido à experiência da própria morte e constatado que além do vazio só há vazio, para Ulisses, nada mais resta a temer nem a venerar. Os deuses morreram porque podem ser vencidos pelo engenho humano. O mundo se dessacraliza, e com isso, se esvazia, se empobrece. E o que mais pode fazer Ulisses, se não há mais deuses a combater ou a temer, senão *contar e recontar*, cantar e recantar sua própria aventura.? É nesse quase-desdém, nessa negligência de quem crê que tudo perdeu, de quem não mais está preocupado em fazer a grande obra porque descobriu que do outro lado não há nada, somente o vazio, somente um murmurar interminável de vozes mal-ouvidas; nessa despreocupação que é um descaso, que a obra inspirada pode, eventualmente, nascer. Por acaso.

Quanto a Blanchot, não seria ele também, em sua obra ficcional, em seus *romans* e *écits*, um Ulisses que tendo experimentado o vazio, se transforma num Homero a relatar, incessantemente e de inúmeras maneiras, a experiência desse confronto, desse encontro com o murmúrio borbulhante dessa fonte onde tudo nasce e morre, que Foucault chamará de *ser da linguagem*?

Ulisses transformado em Homero é aquele que efetivamente consegue escrever, porque *resistiu, tomou distância* do canto das sereias, apesar de tê-lo escutado. E o *relato* dessa experiência, dessa resistência, desse confronto é o que diferencia o *écit* do *roman*, enquanto compêndio de aventuras.

Uma outra questão se vislumbra aí, mas não pretendo me adentrar muito nela, por ora. Trata-se de uma brecha para uma discussão sobre o confronto linguagem escrita-linguagem oral. O *roman* pode existir enquanto realidade da linguagem oral, isto é, de uma linguagem comunitária, uma linguagem governada e supervisionada por deuses, –

ou por Deus– ou pelo homem no lugar de deus . Essa é a linguagem que veicula uma *crença* comum a *todos* – isto é, ao próprio, ao outro, ao mesmo – de pertencerem a um mesmo *todo*. Essa linguagem da crença pode permanecer sob forma oral ou pode ser registrada na forma escrita, para não se "perder".

A linguagem propriamente *escrita* pressupõe o desnudamento dessa crença na qual a linguagem oral se apóia. É no manuseio direto com o ser móvel e viscoso da linguagem, que aquele que se propõe a desfazer uma crença, se depara com a capacidade que a linguagem tem de sempre engengrar novas crenças. É por isso que desarticular um sistema de crenças poderia levar ao desespero ou a uma grande liberação e uma conseqüente proliferação de criações.

Talvez seja isso que Derrida diga quando afirma que a *escrita* antecede a fala, isto é, a *linguagem* antecede a *língua*, o sistema de crenças. Talvez esteja aí o germe da questão que, supostamente e segundo Derrida, teria provocado Foucault a se agenciar com Blanchot, Klossowski e Bataille como forma de encontrar meios para contestar a uma crítica feita por Derrida a seu texto *Folie et déraison*.

Mas deixo isso para outra ocasião.

2.3. a leitura de Foucault: Eurídice & as Sereias

Foucault aproxima o Ulisses e o Orfeu blanchotianos, no item VI. *Euridyce et les Sirenes*, da *Pensée du dehors*.

Foucault dá ao canto das sereias a "imagem" de um oco, vazio escavado nas ondas do mar ou nas rochas. Elabora o ser desse oco, desse vazio, como a fonte de um apelo, de uma escuta, que só poderia ser de *algo que fala, que atrai*._

Les sirènes sont la forme insaisissable et interdite de la voix attirante. Elles ne sont tout entières que chant. Simple sillage argenté dans la mer, creux de la vague, grotte ouverte parmi les rochers, plage de blancheur, que sont-elles, en leur être même, sinon le pur appel, le vide heureux de l'écoute, de l'attention, de l'invitation à la pause? (p.41)

O canto delas seduz porque promete um canto futuro; oferece um vislumbre de algo que "poderá vir a ser", que cintila no horizonte. Segundo Foucault, a sedução que elas produzem se dá em...

...ce qui brille au lointain de leurs paroles, l'avenir de ce qu'elles sont train de dire. Leur fascination ne naît pas de leur chant actuel, mais de qu'il s'engage à être. (p.42)

E o que elas oferecem a Ulisses, isto é, àquele que as escuta, é a miragem da concretização de um desejo seu: o de ver suas glórias e aventuras cantadas em verso. Ou seja, o futuro que elas oferecem nada mais é do que o retorno do próprio passado do herói, redimensionado em outro tempo. Para Foucault, o canto das sereias ...

...mais il ne promet rien d'autre au héros que le double de ce qu'il a vécu, connu, souffert, rien d'autre que ce qu'il est lui-même. (p.42)

Essa promessa é, ao mesmo tempo, falsa e verídica. Falsa, porque a morte é o que espera os que se deixam seduzir por ela. Verídica, porque é através da morte que o canto poderá se elevar e contar pela eternidade a aventura do herói.

Esse canto das sereias não pode ser escutado, é preciso renunciar sua escuta, para que se possa continuar a viver e portanto, a começar a cantar as glórias. Por outro lado, para que nasça o relato imortal, é preciso escutá-lo, nem que seja amarrado ao

mastro. Isso significa atravessar a morte para restituí-la numa outra linguagem, a da ode. Nas palavras de Foucault:

il faut ..., souffrir toute souffrance en demeurant au seuil de l'abîme attirant, et se retrouver finalement au-delà du chant, comme si on avait traversé vivant, la mort, mais pour la restituer dans un langage second. (p.43)

Como contraste, temos a figura de Eurídice. Aparentemente, a situação é oposta a de Ulisses, pois aqui, o canto é de vida, isto é, o canto de Orfeu é um canto capaz de seduzir, de fazer adormecer a própria morte. Mas o herói não resiste ao encanto que Eurídice detém consigo e sucumbe, fazendo de sua amada sua própria vítima.

E no entanto, Eurídice é parente próxima das sereias. De novo, é Foucault quem afirma:

Et cependant, elle est proche parente des Sirènes: comme celles-ci ne chantent que le futur d'un chant, Eurydice ne donne à voir que la promesse d'un visage.(p.43)

Orfeu deveria ter-se acorrentado, como Ulisses, pois como era ao mesmo tempo, herói e equipamento, quando foi tomado pelo desejo, não teve outros recursos e sucumbiu.

Sendo assim, para os dois [Ulisses e Orfeu], a voz foi liberada: para Ulisses, com a salvação; para Orfeu, com a perda absoluta.

Mas é possível que sob o triunfo de Ulisses, reine a queixa de não ter vislumbrado totalmente as sereias, não ter escutado o canto até o fim. E sob a queixa de Orfeu, reine a glória de ter visto a face inacessível.

Quando afirmei acima que Foucault dá ao canto das sereias a "imagem" de um *oco*, *vazio escavado*, mantive a palavra "imagem" entre aspas por causa da ironia de se tentar fazer uma "imagem" de algo que, por definição, não teria imagem, não seria *imaginável*. Num certo sentido, essa tentativa é em si mesma uma transgressão – de Foucault, não minha. Pois Foucault vai mais além e ao elaborar o *ser* desse *oco*, desse *vazio*, como a fonte de um apelo, de uma escuta, que só poderia ser de *algo que fala*,

que atrai, ele parece fornecer para seu *ser da linguagem* uma imagem que não é apenas a de um simples *vazio*, mas um *vazio sorvedouro*, como se a linguagem engolfasse, num furacão, num torvelinho, quem dela se aproxima.

Ao mesmo tempo, a natureza desse canto –a linguagem – consiste em forjar uma voz, que não é humana *mas parece humana* e que deixa entrever, ao se manifestar, algo que cintila e recua. Essa voz *in-humana* é capaz de seduzir, aos que a ouvem, com a promessa de um canto futuro, que glorifique o passado.

Parece-me que Foucault retoma essa questão, por um ângulo um pouco diferente, no item *VI. O recuo e do retorno da origem*, do capítulo IX de *As Palavras e as coisas*.

Ali Foucault fala do tempo, da busca da origem e se refere ao fato do homem sempre nascer numa linguagem já começada. Não seria *recuo da origem*, uma promessa similar a do canto das sereias, sempre recuada, sempre apontando para um além-de-si?

E assim, nessa tarefa infinita de pensar a origem o mais perto e o mais longe de si, o pensamento descobre que o homem não é contemporâneo do que o faz ser – ou daquilo a partir do qual ele é; mas que está preso no interior de um poder que o dispersa, o afasta para longe de sua própria origem, e todavia lha promete numa iminência que será talvez sempre furtada. (p. 351)

Ou seja, escutar o canto das sereias é transformar-se num ser submetido à linguagem, é converter-se em *ser falante*, e portanto, encontrar-se sempre preso dentro de um poder que contém o segredo da origem e a promessa da morte.

Parece-me assim, que o *vazio* a que Foucault se refere, esse *ser da linguagem*, consiste num *vazio fundamental*: o sustentáculo, ou melhor, o não-sustentáculo de tudo. *Vazio de objetivo, vazios de sentido*; e no entanto, é nele que a vida do homem e suas crenças se apóiam.

Mas a linguagem não seria apenas o *vazio*. Seria também sua própria *cobertura*, sua própria dissimulação, a ficção da ficção. Ela própria fornece os elementos para a criação do sentido, da arte, dos deuses, das ficções da vida.

O poeta orfeico é aquele que desvendou esse segredo e, ao se apoderar do próprio *ser desse vazios*, vê e cria alegorias, deuses, farsas e comédias. Sabe que sem

elas, a vida seria quase insuportável.

Portanto, o poeta orfeico é aquele que aceita bem a morte de Deus, não se desespera, não enlouquece. Aceita que o mundo é uma fábula. E ri, *entra no jogo*, mas sem acreditar *realmente* em nada.

Foucault fala de um *resgatar da densidade enigmática da linguagem* quando afirma o *retorno* da linguagem na modernidade, isto é, o retorno da densidade que ela teria conhecido no Renascimento. Não me parece, no entanto, que esse vislumbamento seja um privilégio da modernidade ou de *epistemes* específicas. A própria existência desses dois mitos da antigüidade parece atestar isso.

No entanto, essa é outra questão que apenas lanço aqui, como aperitivo ou "convite sedutor" para possíveis incursões futuras.

3. uma *pensée du dehors* para depois do olhar de Eurídice e do canto das Sereias

Passemos, agora, a uma análise mais geral de *La Pensée du dehors*. Foucault, originalmente, dividiu esse ensaio em oito itens:

1. Je mens, je parle
2. L'expérience du dehors
3. Réflexion, fiction
4. Être attiré et négligent
5. Où est la loi, que fai la loi?
6. Eurydice et les sirènes
7. Le compagnon
8. Ni l'un ni l'autre

Como já dito, até agora privilegiei o sexto desses itens, porque me pareceu que os *motifs* do canto das sereias e do olhar de Orfeu regiam o restante da composição.

A partir de agora, pretendo fazer apenas um breve comentário sobre algumas questões que suscitaram meu interesse ou deixaram dúvidas merecedoras de atenção. Não pretendo, portanto, esgotar todos os temas do texto.

3.1. je mens, je pense, je parle: o épico, o clássico, o moderno

Foucault abre *La Pensée du dehors* marcando a diferença entre dois enunciados: *je mens* e *je parle*.

Enunciados como *je mens* apontam para a existência de duas instâncias lógicas, a proposição e seu objeto – *je mens* e *je dis que je mens*–, e implicitamente, um discurso-sustentáculo, um discurso-campo, capaz de atestar a veracidade ou falsidade da assertiva. No caso específico de *je mens*, o sujeito-falante coincide com o objeto e é por isso que o paradoxo e a confusão formal são provocados em sua enunciação.

Em *je parle* não há essa confusão formal; simplesmente, a "afirmação se afirma".

No entanto, *je parle* esconde peculiaridades bem mais complexas e não só no que concerne ao sentido. Pois aqui a distinção entre proposição e objeto – *je parle* e *je dis que je parle* – revela algo mais. O que *je parle* põe em evidência é a não-existência de um discurso prévio, de um discurso-sustentação. A ausência desse discurso-sustentáculo produz o próprio apagamento do enunciado, assim que cessa enunciação. Nas próprias palavras de Foucault:

"Je parle" en effet se réfère à un discours qui, en lui offrant un objet, lui servirait de support. Or ce discours fait défaut; le "je parle" ne loge sa souveraineté que dans l'absence de tout autre langage; le discours dont je parle ne préexiste pas à la nudité énoncée au moment où je dis "je parle"; et il disparaît dans l'instant même où je me tais. (p.11)

Se remetêssemos às experiências de Ulisses e Orfeu, poderíamos dizer que *je mens* pertence ao mundo do *olhar pré-orfeico* (ou do *pré-canto das sereias*), isto é, um mundo governado por deuses, por entidades superiores. Estas asseguravam a veracidade ou a falsidade dos enunciados, possuíam a capacidade de descobrir a sinceridade ou a falsidade do sujeito da enunciação. Mas não só isso: os deuses olhavam pelos homens, protegiam-nos ou castigavam-nos, de acordo com sua conduta. Nesse mundo, a palavra oferecia uma via para se alcançar as divindades. Ou seja, a palavra, o discurso, a linguagem, tinham uma dimensão sacralizada, através da qual homens e deuses se comunicavam. Através dos ritos, a palavra se eternizava; através das *orações* a comunicação se estabelecia.

O mundo que se revela em *je parle* é outro. Trata-se do mundo *pós-olhar de Orfeu, pós-canto das sereias*. Nele não há sustentáculo para a linguagem, ela é puro vazio, buraco sem fim, onde toda palavra se perde, se evapora, desaparece. Nele, não há mais deuses, e portanto, nada nem ninguém mais pode garantir a veracidade ou a falsidade dos enunciados, nem sua eternização. Mundo de profundo desamparo e de grande liberdade.

No entanto, se a linguagem é o vazio, tudo volta para ela, ou seja, a linguagem tudo encobre e perfura, atravessa, percorre, nada existe fora dela. E portanto, o homem

é apenas mais um ser atravessado e imerso na linguagem, ela *fala* através dele, não é mais *ele* quem fala. Por isso, ao morrerem os deuses, morrem também os homens. E o que sobra é apenas a linguagem, esse murmurar infinito e incessante do vazio, murmúrio sem origem e sem fim, de onde nascem e morrem as crenças e os deuses.

Ou seja, *je mens* remete a um mundo de crença, isto é, a crença da existência da possibilidade da mentira, o que implica, a possibilidade da verdade. Em *je parle*, a crença não é questão, não se insere. *Je parle* apenas atesta que, naquele momento da enunciação há um ser que encarna a linguagem, e findo o enunciado, não atesta mais nada.

Foucault aponta a literatura como um veículo privilegiado, por evidenciar o acontecimento do *je parle* tão claramente. Mas não é qualquer literatura; ele se refere a uma literatura capaz de escapar à interiorização e à tirania da representação, e que portanto, libera a linguagem dos entraves do discurso representativo e permite sua passagem ao *dehors*. (Ou melhor, tal literatura *revela* mais cruamente como se dá essa passagem da linguagem ao *dehors*, pois ela sempre está se dando, mesmo na não-literatura).

Ao se projetar para fora, a linguagem torna o sujeito e/ou o tema – o *sujet* – meros pretextos para se fazer passar. Atravessa-os, perfura-os, abre neles um oco, um vazio que desnuda o *je parle*. Nas palavras de Foucault:

Le "sujet" de la littérature (ce qui parle en elle et ce dont elle parle), ce ne serait pas tellement le langage en sa positivité, que le vide où se trouve son espace quand il s'énonce dans la nudité du "je parle". (p. 13)

Sendo assim, *je parle* não só revela uma ordem distinta da do *je mens*, isto é, uma ordem da crença, de um pensamento do tipo épico ou mágico-religioso, mas também se opõe ao *je pense*, já que dispersa o *je*, destitui a segurança do ego imposta pelo cogito: ao invés disso, apresenta um ego disperso, estilhaçado. Isso explica como que pensar o *ser da linguagem* sempre foi temerário na cultura ocidental.

De fato, o ser da linguagem só aparece por si próprio na desapropriação do sujeito (*sujet*) e é por isso que Foucault define essa *pensée du dehors*, ou *pensamento do de fora*, como algo, necessariamente desvinculado da subjetividade do sujeito da enunciação.

Cette pensée qui se tient hors de toute subjectivité pour en faire surgir comme l'extérieur les limites, en énoncer la fin, ...constitue ce qu'on pourrait appeler d'un mot "la pensée du dehors". (p.16)

Daí, portanto, que *je parle* também se oponha ao *je pense*, ao pensamento do sujeito racional, do cogito, pensamento clássico, para afirmar a autonomia da linguagem.

3.2. *attirance, négligence et loi*: três conceitos obscuros

A *attirance* é para Blanchot a própria experiência do *dehors*; ela se define como impulso, atração em direção ao vazio, mas que termina na constatação de se estar sempre *hors du dehors*. O *dehors* nunca revela sua essência, nem dá margens_à intimidade, nem à interioridade. Usando as palavras de Foucault:

Etre attiré, ce n'est pas être invité par l'attrait de l'extérieur, c'est plutôt éprouver dans le vide et le dénuement, la présence du dehors, et, lié à cette présence, le fait qu'on est irrémédiablement hors du dehors.

Nem Foucault nem Blanchot dizem isso, mas poder-se-ia deduzir, portanto, que estar *hors du dehors* significaria ter que estar, necessariamente sempre *dentro da linguagem*.

Em seguida, Foucault fala sobre a *négligência* e sua relação com a *attirance*.

Não é das passagens mais claras, mas me pareceu que ela se remeteria ao descuido que Blanchot menciona quando fala do momento em que Orfeu se vira para o rosto de Eurídice. Nesse caso, seria uma negligência falsa, pois Orfeu apenas *finge* aceitar as regras impostas por Persephone: esquece-as intencionalmente na hora crucial, pois seu intento, desde o começo era o de olhar o rosto de Eurídice. Talvez por isso Foucault fale que essa negligência é também um zelo, ie, uma atenção – ainda que

dissimulada ou não tão conscientemente desperta – , uma alerta permanente, uma busca incessante de uma brecha, uma passagem por onde o *dehors* se possa deixar vislumbrar.

Il est de l'essence du zèle d'être négligent, de croire que ce qui est dissimulé est ailleurs, que le passé va revenir, que la loi le concerne, qu'il est attendu, surveillé et guetté. (p. 30)

Mas, ao final, a experiência do *dehors* vai sempre revelar o vazio e isso torna a própria *attirance* ilusória. O que o vazio revela é que a negligência é que é a regra geral, nada se liga a nada, necessariamente. E é dessa constatação que possa nascer o zelo, isto é, *uma criação*.

On est attiré dans la mesure même où on est négligé; et c'est pourquoi il fallait bien que le zèle consistât à négliger cette négligence, à devenir soi-même souci courageusement négligent, à avancer vers la lumière dans la négligence de l'ombre, jusqu'au moment où il se découvre que la lumière n'est que négligence, pur dehors équivalent à la nuit qui disperse comme une bougie qu'on souffle le zèle négligent qui fut attiré par elle. (p.32)

A próxima idéia que Foucault lança é a de *lei* e esta tampouco parece muito clara. Esta lei teria uma forte relação com a *attirance* , segundo ele:

Être négligent, être attiré, c'est une manière de manifester et de dissimuler la loi, – de manifester le retrait où elle se dissimule, de l'attirer par conséquent dans un jour qui la cache. (p. 33)

E em seguida, afirma que lei é onipresente, ainda que sempre se apresente dissimulada.

Mas não explicita que lei é essa. Lei de formação da linguagem, lei da linguagem, lei do *dehors* da linguagem, lei da *pensée du dehors*? Ou o interdito que impede a constatação desse vazio abismal, que faz manter viva a crença nos deuses ou nos homens, isto é, num discurso-sustentáculo? Tal interdito manteria ,sempre à margem da cultura, o canto das sereias e o olhar de Orfeu e permitiria a possibilidade de uma *coesão* necessária entre os seres de uma mesma comunidade e portanto, garantiria a

passagem, o atravessamento, a circulação da linguagem, já que para se manifestar ela sempre necessita a presença de um duplo, como afirma mais adiante?

Nada disso é claro, Foucault, como quase sempre, deixa aqui muitas dúvidas.

Parece-me, no entanto, se essa última hipótese puder ser sustentada, que haveria aí ecos de Bataille e seus conceitos de *transgressão* e *interdito*. Em *O Erotismo*, Bataille insiste na a questão do interdito – ou a *lei* como interdito – como sendo uma proteção contra a quebra da *descontinuidade*. Transgredir o interdito seria cair numa continuidade engolfadora, na anulação das fronteiras entre o ser e o que o circunda e isso impediria qualquer possibilidade de cultura.

No entanto, a própria cultura estabelece momentos de ruptura do interdito: festas, cerimônias sagradas, etc. Seria uma forma controlada de deixar penetrar o *dehors* e assim garantir, de uma forma comedida, um grau de coesão suficientemente forte para possibilitar a circulação da linguagem e portanto a criação de crenças e divindades, mas suficientemente controlado para não haver total desintegração das singularidades?

Não tenho como responder; são apenas idéias.

3.3. literatura e *pensée du dehors*

Essa *pensée du dehors* é uma fenda que se abriu na cultura ocidental na modernidade e que vem se manifestando na poesia, na literatura, nas artes, e em diversos outros campos.

Segundo Foucault, suas "origens" talvez pudessem ser remetidas a Pseudo-Dinis, mas essa hipótese se revela pouco fundada. Uma segunda hipótese, mais plausível e mais recente, apontaria para Sade e Hölderlin. Numa época, onde com Kant e Hegel, a interiorização se fazia imperativa, Sade faz falar, "como lei sem lei do mundo, a nudez do desejo." E Hölderlin aponta para um "desvio dos deuses dentro da falha de uma *langage* em vias de se perder."

Essa experiência reparece na segunda metade do século XIX com Nietzsche e Mallarmé. O primeiro afirma que a metafísica do ocidente está ligada à gramática e aos

detentores do discurso. Mallarmé desvenda o movimento dentro do qual aquele que fala desaparece.

E outros vieram nesse caminho: Artaud, Bataille, Klossowski.

Para Foucault, no entanto, Blanchot é quem encarna esse próprio pensamento, pois sua arte consiste numa proposta de redirecionamento da linguagem.

Na verdade, é muito difícil dar a esse pensamento uma linguagem que lhe seja fiel, que não caia na interiorização, onde facilmente cai a linguagem reflexiva. Daí, a importância de um redirecionamento desta – não em direção a uma confirmação interior, – mas, ao contrário, em direção a um exterior, que só promete evaporação no vazio, evanescimento no mumúrio sempre já começado, desaparecimento num silêncio sem qualquer intimidade. Por esse motivo, Blanchot não nega dialeticamente, pois isso seria interiorizar o que se nega; nega "deixando passar", esquecendo o seu próprio discurso.

Citando Foucault:

...parvenu au bord de lui-même, il [le langage] ne voit pas surgir la positivité qui le contredit, mais le vide dans lequel il va s'effacer; et vers ce vide il doit aller, en acceptant de se dénouer dans la 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. (p.22)

Um redirecionamento similar deve ser feito com a linguagem ficcional: retirar dela a função de criar imagens sobrecarregadas; ao contrário, aliviá-la dessa carga. E uma vez feito isso, se porventura as imagens encantam, não é mais por causa delas mesmas, mas por causa do vazio que as circundam.

A relação da *ficção* com o *espaço* é semelhante a da relação da *reflexão* com a *negação*. A ficção não mais teria, portanto, a missão de fazer ver o invisível, mas sim, de expor a invisibilidade do visível.

La fiction consiste donc non pas à faire voir l'invisible, mais à faire voir combien est invisible l'invisibilité du visible. De là sa profonde parenté avec l'espace, qui, ainsi entendu, est à la fiction ce que le négatif est à la réflexion. (p.24)

Isso explica a peculiaridade dos espaços de Blanchot: corredores, portas abertas, umbrais, quartos compridos, ambientes escuros.

Esses dois redirecionamentos – da reflexão e da ficção – poderiam, portanto, conduzir à *pensée du dehors*, isto é, a um discurso a-centrado, sem conclusão e sem imagem.

Ainsi la patience réflexive, toujours tournée hors d'elle-même, et la fiction qui s'annule dans le vide où elle dénoue ses formes, s'entrecroisent pour former un discours qui apparait sans conclusion et sans image, sans vérité ni théâtre, sans preuve, sans masque, sans affirmation, libre de tout centre, affranchi de patrie et qui constitue son propre espace comme le dehors vers lequel, hors duquel, il parle. (p.25)

Esse discurso, como receptáculo desse *dehors* e ao mesmo tempo, se dirigindo a ele, terá a abertura de um comentário, repetição daquilo que não pára de murmurar. Será uma espécie de "escorrimento da linguagem", relato meticuloso de experiências, escuta do vazio que circula entre as palavras, discurso sobre o não-discurso.

Por isso, os *romans*, *récits* e *critiques* de Blanchot não se diferenciam muito.

Gostaria agora, finalmente, de levantar uma última mas crucial questão: será que o produto resultante dessa proposta de redirecionamento da linguagem ficcional levantada por Blanchot ainda poderá levar o nome de *literatura*?

É certo que o conceito de *literatura* pode ser problematizado, mas também é verdade que existe um consenso – pelo menos acadêmico-disciplinar – do que vem se denominando como literatura, há algum tempo. Para não me deter em desnecessárias "delongas", poderia resumir, ainda que grosseira e apressadamente, essa conceituação,

afirmando que a *literatura*, como manifestação artística, se caracteriza por um tipo específico de linguagem que só aplicável dentro de uma configuração narrativa ficcional. A linguagem literária, portanto, difere necessariamente da linguagem ensaística, não tanto pelo estilo ou "linguajar", mas mais pelo modo próprio como ela trata seus objetos formais específicos, – trama, enredo, personagens, cenários, etc – dentro de uma obra dita literária, isto é, um conto, um romance ou uma novela.

Dos *romans/récits* de Blanchot citados por Foucault, só tive acesso a *Au Moment Voulu* e *Aminadab*. Mas confesso não ter conseguido ultrapassar a metade de nenhum dos dois. O mesmo fenômeno já havia acontecido com *Djinn*, de Robbe-Grille, e outros autores do *nouveau roman*.

Encontrei neles algo que, me parece, marcou muito a teoria francesa dessa época: a ingenuidade – ou pretensão – de acreditar que ela poderia prescrever regras ou receitas de experimentos de linguagem a serem aplicados à literatura – ou ao cinema, ao teatro, às artes plásticas. Eram os tempos da sobredeterminação da metalinguagem, a filosofia prescrevendo a conduta da arte.

E no entanto, a literatura moderna, a "verdadeira arte de transgressão" que esses teóricos estavam tentando fundar, já vinha sendo feita alhures, do outro lado do canal da Mancha.

Se tomarmos a definição de *transgressão da linguagem* como *ampliação dos limites do representável*, então a literatura de transgressão talvez tenha sempre existido. Por outro lado, se o que se convencionou circunscrever como literatura *moderna* ou *modernista* ainda é passível de muita discussão, podemos aceitar, como o fizemos ao longo do presente estudo, que essa literatura se caracteriza(va) justamente pela busca dessa transgressão da linguagem e em decorrência disso, gerava a inovação, a originalidade, uma nova configuração dos limites da linguagem, a auto-referência, a transitividade, etc.

Por isso, não se pode levar a sério uma discussão sobre literatura moderna que não tome em consideração escritores como Edgar Allan Poe ou Lewis Carrol, se nos

detivermos apenas ao século XIX. E se quisermos virar o século, não há como excluir Kafka, James Joyce, Henry James, Joseph Conrad, D.H. Lawrence, Virginia Woolf, Samuel Beckett, para citar apenas alguns nomes.

Predominam os anglofônicos nesse período? Certamente: a modernidade começou na Inglaterra. A França se manteve atrelada ao classicismo ainda durante muito tempo (e talvez, em alguns setores ainda esteja) Os franceses produziam Mallarmé, Baudelaire, Bataille e outros grandes poetas e teóricos, mas com exceção de Proust, seus romancistas e contistas de envergadura comparável eram poucos, pouquiíísimos.

Essa literatura predominantemente anglofônica, que acabo de mencionar, traz em si, portanto, todas as características que definiram a literatura moderna: auto-referencial, transgressora, a-centrada, sem conclusão, sem imagem, sem afirmação. E, no entanto, sua linguagem e forma conservam os elementos constitutivos que as definem como *literatura*. A obra desses autores se auto-sustenta, nasce por si e para si, e não para ilustrar teses de teóricos-filósofos que gostariam de escrever ficção, mas não conseguem.

O "equivoco" de Blanchot – como o de Robbe-Grillet e outros escritores da escola do *nouveau roman* – foi acreditar que, destituindo o romance ou o conto, de certos elementos formais fundamentais – que eles consideravam "obsoletos" ou "inibidores" – o que teriam, como produto resultante, seria ainda *literatura* no sentido estrito do termo.

Ou seja, eles pretendiam criar, a partir da eliminação de certos elementos formais de algo já estabelecido, algo novo. Mas continuar a manter o velho nome, nem que como referência ou adendo: *nouveau roman*, *nouveau-nouveau roman*, *récits*.

Com o argumento de que era preciso desafiar o universo de expectativa do leitor a fim de deixar passar a linguagem em seu "verdadeiro ser", autônomo e transgressor, acabaram defendendo, a *grosso modo* e em certas situações, que, praticamente, qualquer coisa escrita sobre um pedaço de papel, desde que "brotada do puro impulso da linguagem" ou jorrada de sua "fonte vazia", pudesse ser chamada de *literatura*. Ou

então, pretendiam criar uma linguagem *nova* que pudesse "provar" ou "ilustrar" questões cuja problematização e origem se davam em outro registro, isto é, na filosofia ou no chamado "discurso teórico".

O resultado, na melhor das hipóteses, foram interessantes fragmentos, *confessionários*, diários, comentários, impressões, perfis, estudos experimentais, e na pior, intragráveis, enfadonhos e intermináveis registros verborrágicos.

Pode-se chamar esse exercício de *écriture*. Mas nunca, de *literatura*.

Enquanto isso, os autores-predominantemente-anglofônicos que mencionei acima mantiveram a estrutura "convencional" do conto, da novela ou do romance, mas conseguiram produzir uma verdadeira literatura de transgressão, abrir brecha para a passagem de uma *pensée du dehors*, mas sem precisar fazer tanta pose ou estardalhaço. Implodiram a linguagem a partir de dentro, a partir do que seria chamado simplisticamente de "conteúdo", trouxeram o *estranho* para dentro do familiar, o *outro* para dentro do mesmo, levaram a linguagem à vertigem de si própria.

Alguns teóricos franceses dos anos sessenta não conseguiram ou não quiseram enxergar isso e ao tentarem desmontar ou retirar elementos do arcabouço formal literário, tiraram também a possibilidade da linguagem literária ressoar: removeram o feltro, os martelos e as cordas do piano, e batucando só nas teclas, tentaram convencer ao mundo que o que produziam ali ainda se podia chamar *música*.

A linguagem literária e a linguagem teórica batem em frequências distintas. Não há dúvida que a proposta da *nouvelle critique* de produzir uma linguagem *paraliterária* a fim de dar novo tratamento a questões teóricas produziu resultados brilhantes e felizes. Não há como não reconhecer, em muitos dos ensaios de Barthes, Robbe-Grillet, e outros, verdadeiros primores de síntese crítica, de genialidade e de sensibilidade estilística, que transformaram a leitura do texto teórico numa experiência de *juissance* tão poderosa quanto antes só a literatura havia sido capaz. Que prova mais cabal do que os dois ensaios de Blanchot que estivemos estudando até agora? E o próprio *La Pensée du dehors* de Foucault?

Mas, por favor, não misturemos alhos com bugalhos ou nos sintamos por isso autorizados a prescrever receitas de composição de textos literários.

A verdade é que não me parece que Foucault realmente gostasse ou se interessasse por literatura como por filosofia, história ou epistemologia. Nada há de errado nisso: se ele era brilhante no que fazia, por que teria que ser brilhante em tudo?

Tenho dúvidas se ele realmente leu de Borges mais do que a passagem da qual se utilizou para prefaciar *As Palavras e as coisas* e lançar o conceito de *heterotopia*.

No entanto, creio que abriu portas para grandes propostas e idéias que poderiam ter tido um desenvolvimento mais feliz se ele tivesse trabalhado com um *corpus literário* tão rico e provocante quanto foi seu *corpus teórico*.

Mas, enfim, como disse na introdução, Foucault precisaria ter vivido mais uns trinta ou quarenta anos para dar conta de tudo o que era capaz.

4. conclusão:

Em minha opinião, a proposta de Foucault em associar a *pensée du dehors* à literatura chegou a um impasse, quando ele escolheu a obra ficcional de Blanchot como paradigma. Isso talvez explique o abandono do projeto, mas não impede sua retomada, a partir de algumas revisões.

A cultura literária de Foucault parece-me, proporcionalmente, muito menos rica e influente em seu trabalho do que sua erudição teórica. Além disso, é possível que ele tenha sido vítima de uma educação xenofóbico-francocêntrica que, "héllas", lhe inoculou o vírus da "anglofobia literária", estimulador de um certo tipo de racionalidade que inibe parcialmente a espontaneidade necessária ao contato ou manuseio da linguagem literária. Talvez, por isso, ele tenha-se dado conta, de repente, de que estava pretendendo lidar com questões para as quais não se sentia bem embasado e decidiu abandonar o projeto.

É por isso que conjecturei, na introdução, que o Foucault-poeta tenha sempre estado intimidado pelo gigantismo e o brilho do Foucault-teórico, muito mais amadurecido e dominante.

De fato, seu conhecimento literário parecia realmente se reduzir não só à literatura francesa, mas a uma literatura francesa utilizável em práticas escolares como ilustração de argumentações de outros campos do saber. Isso se revelou quando ele, ao estudar as práticas médicas no século XIX, colocou uma "figurinha" de Flaubert e Madame Bovary.

Se eu tivesse o poder de resgatar do mundo dos mortos, ainda que por apenas um curto intervalo de tempo, somente um dos Foucaults, traria o Foucault-poeta, totalmente separado do Foucault-teórico. Como não haveria tempo de lhe presentear com todos os ficcionistas modernos que mereceriam sua atenção, lhe entregaria apenas uma coleção de contos de um escritor vivo, um norte-americano, nascido em 1911, mas residente

desde os anos 40 no Marrocos: Paul Bowles

Bowles levaria Foucault a se adentrar, em pele e osso, pelo conceito de *heterotopia* que ele próprio forjou no prefácio de *As Palavras e as coisas* e que está intimamente ligado ao de *ser da linguagem e pensée du dehors*.

A segura e virilidade de Bowles certamente despertariam o Foucault-poeta do tédio produzido pelos intermináveis relatos verborrágicos e enfadonhos de seus colegas de faces rosadas dos tempos de universidade, que discorriam, durante páginas e páginas, sobre o movimento das moléculas de ar num corredor escuro de seus apartamentos burgueses de Paris, e acreditavam com isso que seriam novos *Prousts*.

Com Bowles, o Foucault-poeta se adentraria em *epistemes* radicalmente *outras*, perderia efetivamente o *solo*, como no comentário ao texto borgiano, ao experimentar o fenômeno da linguagem quando ela perde efetivamente seus referenciais de familiaridade e passa a atuar a partir de um *olho* realmente externo.

Bowles teria levado o Foucault-poeta a vivenciar o confronto com o vazio realmente *vazio* na experiência de um homem ocidental defrontado com a imensidão do deserto do Saara e a estranheza da cultura árabe. A experiência *real* do perder-se, do perder a própria língua, do enlouquecer, do *horror*, e depois, o retorno e a escrita como revelação, não catarse.

Feito isso, imploraria a *Persephone* que me permitisse descer ao mundo dos mortos e de lá trazer o Foucault-teórico. E lhe imporia a ele, como condição, que só voltaria a escrever no mundo dos vivos, se escutasse antes, tudo o que o Foucault-poeta tinha a lhe contar sobre a experiência com Bowles.

Por via das dúvidas, o amordaçaria e amarraria suas mãos, para evitar que ele, com sua brilhante mas impaciente eloquência, interrompesse o Foucault-poeta antes da hora. E terminada a experiência, então sim, deixaria que ele escrevesse.

Só então, uma verdadeira teoria de uma articulação do ser da linguagem com a literatura poderia efetivamente começar.

BIBLIOGRAFIA

obras de Michel Foucault:

livros:

1. *As Palavras e as coisas*. 6. ed. brasil. Trad. Salma Tannus Muchail. São Paulo: Martins Fontes, 1992 (1. ed. francesa: 1966)
2. *Dits et écrits: 1954-1988*. Trad. Daniel Defert et François Ewald [ed]. Paris: Gallimard,
3. *La pensée du dehors*. Paris: Fata Morgana, 1988 (1. ed. francesa: 1966)

artigos extraídos de *Dits et Écrits*

- 4.. *Préface à la transgression.*, 1963
5. *Le Langage à l'infini.*, 1963
6. *Distance, aspect, origine.*, 1963
7. *Le Mallarmé de J.P. Richard.*, 1964
8. *Débat sur le roman.*, 1964
9. *Michel Foucault, Les Mots et les Choses.*, 1966
10. *L'arrière-fable.*, 1966
11. *Entretien avec Madeleine Chapsal.*, 1966
12. *L'homme est-il mort?.*, 1966
13. *C'était un nageur entre deux mots.*, 1966

obras gerais:

14. BATAILLE, Georges. *O Erotismo*. Trad. Antonio Carlos Viana. Porto Alegre: L & PM, 1987
15. BLANCHOT, Maurice. *Au Moment Voulu*. Paris: Gallimard, 1979 (1.ed. 1951)
16. ———. *Aminadab*. Paris: Gallimard, /s.d./ (fotocópia)
17. ———. *L'Espace littéraire*. Paris: Gallimard, 1955
18. ———. *Le Livre a venir*. Paris: Gallimard, 1995 (1.ed:1959)
19. DURING, Simon. *Foucault and Literature: towards a Genealogy of Writing*. London and New York: Routledge, 1992
- 20.

GRIMAL, Pierre. *Dictionnaire de mythologie grécque-romaine*. Paris: Presses Universitaires de France, 1951

21.

HOMERO, . *A Odisséia*. edição de Antonio Medina Rodrigues Trad. Manoel Odorico Mendes. São Paulo: Edusp-Ars Poetica, 1992

22.

MACHADO, Roberto. *Ciência e saber*. 2º Rio de Janeiro: Graal , 1988 (1ºed.:1982)

23.

———. *Deleuze e a filosofia*. Rio de Janeiro: Graal, 1990

24.

OVIDE, . *Les Métamorphoses*. Trad. J. Chamonard. Paris: Garnier Frères, 1953

25.

RAJCHMAN, John. *Foucault: a liberdade da filosofia*. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1987

26.

ROBBE-GRILLET, Alain. *Djinn: uma mancha vermelha no pavimento estragado*. Trad. Maria Cremilde Amaral. Lisboa: Livros do Brasil, 1990

27.

———. *Por um novo romance*. Trad. T.C. Netto. São Paulo: Documentos, 1969 (ed. francesa: 1963)

28.

VIRGILE, . *Les Bucoliques et Les Géorgiques*. Trad. Maurice Rat. Paris: Garnier Frères, 1953