

EXPERIÊNCIA LITERÁRIA E MORTE EM BLANCHOT: TEORIA DO GÊNIO COMO ONTOLOGIA DA LINGUAGEM

LITERARY EXPERIENCE AND DEATH IN BLANCHOT: GENIUS THEORY AS ONTOLOGY OF LANGUAGE

Gabriel Pinezi*
Marta Dantas**

Resumo: O objetivo deste artigo é analisar como Maurice Blanchot fundamenta uma teoria contemporânea do gênio a partir de suas análises sobre a relação entre a experiêncialiterária e a morte. Para tanto, indicaremos, num primeiro momento, em que medida pode-se dizer que ele formula uma teoria do *gênio* em oposição a uma teoria do *gênero*. Em seguida, desenvolveremos como o pensamento de Blanchot parte de Hegel, Nietzsche e Heidegger para articular morte e ontologia da criação literária. Por fim, analisaremos de que forma sua ontologia da criação literária se apoia na noção de que o fundamento do ser é, na verdade, a própria negatividade da linguagem.

Palavras-chave: Blanchot; Gênio; Ontologia; Morte.

Abstract: The aim of this paper is to show how Maurice Blanchot establishes a contemporary theory of the genius on his analysis of the relationship between literary experience and death. At first, we will specify in which terms it is possible to say that Blanchot formulates a theory of the *genius*, opposing it to *text gender* theory. We will also investigate how Blanchot's thought departs from Hegel, Nietzsche and Heidegger towards the articulation of death and ontology of literary creation. At last, we will analyze how Blanchot's ontology of literary creation institutes itself on the notion that the fundament of being is actually language negativity itself.

Keywords: Blanchot; Genius; Ontology; Death.

* Gabriel Pinezi é doutorando do Programa de Pós-Graduação em Letras da UEL, sob orientação da Prof. Dra. Marta Dantas. Desenvolveu pesquisa sobre o processo de criação de Jack Kerouac na Universidade de Columbia e na Biblioteca Pública de Nova York com auxílio de Bolsa PDSE CAPES - Proc. 7575/13-0.

** Marta Dantas é professora associada A do Departamento de Arte Visual e do Programa de Pós-Graduação em Letras da UEL, autora do livro *Arthur Bispo do Rosário: a poética do delírio*, Ed. UNESP, 2009. Atualmente realiza estágio pós-doutoral junto ao Programa de Pós-Graduação em Literatura Brasileira da FFLCH da USP, com auxílio da bolsa CAPES-PNPD e sob a supervisão da professora Dra. Eliane Robert Moraes.

Introdução

Não é segredo que a recepção da obra de Maurice Blanchot no Brasil se deu muito depois do impacto que ela causou em seu país de origem. Nosso contato com o escritor francês aconteceu, de maneira definitiva, não exatamente por conta de um interesse pela interpretação de autores como Kafka, Proust, Hölderlin ou Mallarmé, mas antes por sua contribuição para as teses específicas de filósofos que o sucederam, como Foucault, Deleuze e Derrida. Por isso, talvez, Blanchot seja mais lido no Brasil por estudiosos de filosofia do que por críticos literários; e, mesmo entre os críticos, por aqueles que, de alguma forma, se interessam pela filosofia francesa contemporânea – usualmente chamada de “pós-estruturalista”.

A recepção da obra de Foucault no campo da crítica literária brasileira ilustra bem este fato. Seus textos arqueológicos da década de 1960, fortemente marcados pela influência de Blanchot, tiveram uma recepção menor do que aqueles em que Foucault abandona a perspectiva blanchotiana e suas reflexões sobre a literatura. (cf. MACHADO, 2005). A teoria literária não se interessou pelo Foucault leitor de Blanchot – que pensa propriamente a linguagem literária – mas pelo Foucault da fase genealógica, em que a literatura não está mais em questão, em que o problema do poder toma formas definidas e o conceito de “linguagem” perde seu privilégio para o de “discurso”. Nada mais estranho à crítica literária de Blanchot do que a noção política de discurso, tal como Foucault a elabora em sua genealogia. Essa diferença de fundamentos revela uma curiosa situação: ao ler a obra de Foucault, a crítica literária se interessa menos pelo conceito de “literatura” do que pelo de “discurso”; menos pelo Blanchot de *O Espaço Literário* do que pelo Foucault de *A Arqueologia do Saber* e *Vigiar e Punir*. Nada de estranho, se levarmos em consideração que, desde o século XIX, a literatura brasileira manteve hegemonicamente sua vocação realista/naturalista em consonância com uma crítica de fundamentação marcadamente sociológica.

Já no campo da filosofia, Blanchot nos é conhecido como um dos autores que, antes da geração francesa da década de 1960, contestou, por um lado, a posição privilegiada com que o sujeito era tratado nas filosofias existencialistas e fenomenológicas e, por outro, combateu as principais tendências da dialética moderna, tanto marxista quanto hegeliana. Nesse sentido, tanto Roberto Machado (2005), em

Foucault, a literatura, a filosofia, quanto Tatiana Salem Levy (2011), em *A experiência do fora*, situam Blanchot ao lado de Foucault e Deleuze, considerando-os pensadores de uma mesma corrente nietzschiana, na medida em que Nietzsche ofereceu, no século XIX, uma alternativa não-dialética de pensamento em que a primazia do sujeito se viu debilitada.

O limite destas interpretações é considerar a obra de Blanchot não em relação àquilo que a antecede, àquilo que ela mesmo comenta e discute, mas sempre em relação àquilo que se seguiu dela, àquilo que dela foi discutido e comentado. Por conta de um curto circuito entre o comentado e o comentador, soa ao leitor brasileiro quase como se fossem Foucault e Deleuze quem tivessem contribuído com o pensamento de Blanchot, e não o contrário. Daí o privilégio conferido à Nietzsche, que só se justifica pela tentativa de restituir o que é comum entre Blanchot e seus principais comentadores franceses.

É preciso relativizar, na recepção brasileira de Blanchot, o privilégio dado a Nietzsche. Apontaremos para os limites deste privilégio mostrando como Blanchot, ao abordar o problema da criação literária sob o viés ontológico de Hegel e Heidegger, conduz ao limite as teorias pós-kantianas do gênio – conceito que deve ser entendido rigorosamente em seu sentido filosófico de “potência criativa”, e não no sentido psicologizante, vulgar. Se há em Blanchot uma crítica ao subjetivismo excessivo das filosofias dialéticas e existencialistas, isso não se explica apenas pela influência geral de Nietzsche, mas principalmente pela radicalização do preceito estético, já estabelecido por Kant, de que a obra de arte é resultado da criação genial, inconsciente, autônoma, e não mera realização de um trabalho consciente, racional, mecânico.

A hipótese que pretendemos desenvolver é que Nietzsche funciona na obra de Blanchot não apesar de Heidegger e Hegel, mas a partir deles. Assim, nossa reflexão tem como foco mostrar como Blanchot articula a noção pós-kantiana de gênio com as ontologias da linguagem hegelianas e heideggerianas, de forma a compreender a literatura enquanto espaço ontológico de liberdade e morte, de negatividade afirmada.

1 Teoria do gênio e ontologia

A partir da década de 1980, principalmente no Brasil e nos Estados Unidos, destacaram-se no campo da crítica literária as teorias culturalistas, cuja contribuição foi

a de apresentar uma alternativa à hegemonia acadêmica do formalismo e estruturalismo, teorias que, na esteira da estética idealista, concebiam a obra de arte como um objeto autônomo. Contra esta compreensão, o culturalismo privilegiou as relações entre obra de arte e sociedade. Seu fundamento é o de que todo texto literário não é apenas expressão das possibilidades formais de um sistema linguístico, mas também expressão de uma prática social; é, portanto, discurso, construção histórica. Deste modo, o texto literário, como mais um entre os vários gêneros textuais, carrega consigo uma certa visão de mundo que reflete aquilo que essa sociedade pensa ou é; de uma forma banal, pode-se chamar essa visão de mundo de “ideologia” – noção que se diferencia bastante do rigor do conceito marxista; a leitura do texto literário a partir de sua carga ideológica possibilita a identificação dos jogos de forças que perpassam a sociedade que lhe deu origem; assim, estudar a gênese literária é estudar a sociedade onde o texto se gestou. No culturalismo, a verdade da literatura está subordinada à verdade de um determinado tempo e espaço: compreendê-la é compreender o mundo que possibilita sua existência material.

Nada mais estranho ao pensamento de Blanchot que este preceito de que o fundamento da literatura é o mundo – mundo real, palpável, social, de valores morais e de ideologias, mundo econômico onde os homens vivem e sobrevivem, onde sentem fome e precisam pagar suas contas, mundo do trabalho e da necessidade¹. Blanchot propõe que, ao encostar sua pena no papel e iniciar uma sentença literária, o escritor cria algo que já não diz mais respeito ao mundo; isso porque, mesmo ao se referenciar ao real, ao tentar explicá-lo, a literatura só pode expressá-lo em sua forma negativa, transformando-o em imaginário².

O primeiro parágrafo de *O espaço literário* já insiste neste ponto, ao propor a discussão da solidão da obra em vez da solidão do artista, da “solidão essencial” em vez

¹ Blanchot (2010, p.172) expressa sua desconfiança para com o culturalismo na seguinte passagem de *A Conversa Infinita*: “Concluamos portanto que a literatura não é apenas uma manifestação da cultura, a qual dela retém somente os resultados e, para começar, aqueles que respondem ao estado do mundo estabelecido, outros diriam a parte mais alienada. Mas talvez tivéssemos podido evitar esse longo desvio observando simplesmente que o próprio da obra literária é de ser criativa, enquanto o próprio da cultura é acolher o que foi criado. A primeira dá; a segunda tem a ver apenas com um já dado, seu trabalho sendo o de constituir numa espécie de nova realidade natural as iniciativas e começos que, proporcionados pelas artes, tendem a modificar o estado de coisas.”

² Segundo Blanchot (1997, p.305), o “imaginário não é uma estranha região situada além do mundo; é o próprio mundo, mas o mundo como conjunto, como o todo”. Na medida em que o mundo real se define por sua finitude e singularidade, o imaginário, ao se constituir como um mundo ideal e infinito, já é portanto um não-mundo, uma negação do real.

do “recolhimento”: “A solidão, ao nível do mundo, é uma ferida sobre a qual não cabe aqui tecer comentários” (BLANCHOT, 2011, p.11). O que seria essa solidão essencial, então, se não é a solidão do autor, do artista, do criador? Trata-se, antes de tudo, de uma solidão ontológica, própria da linguagem, uma solidão que não diz respeito ao ente, mas ao ser. Nisso, pode-se aproximar Blanchot de Heidegger, pois ambos se puseram a investigar um ser puro, não subordinado ao ente:

A obra – a obra de arte, a obra literária – não é acabada nem inacabada: ela é. O que ela nos diz é exclusivamente isso: que é – e nada mais. Fora disso, não é nada. Quem quer fazê-la exprimir algo mais, nada encontra, descobre que ela nada exprime. Aquele que vive na dependência da obra, seja para escrevê-la, seja para lê-la, pertence à solidão do que só a palavra ser exprime: palavra que a linguagem abriga dissimulando-a ou faz aparecer quando se oculta no vazio silencioso da obra. (BLANCHOT, 2011, p.12).

A obra não é, portanto, um produto finito, acabado, que poderia se confundir com o objeto mundano que é o livro. O que Blanchot chama de obra não é um certo conjunto de letras organizadas, cuja existência material garante o estatuto de literatura, mas um ser, uma potencialidade visada pelo escritor no momento em que se põe a escrever. É a criação antes de tornar-se criatura, um devir que pode se realizar na forma de um livro. Para Blanchot, o livro é o resultado da passagem do ser ao ente – de um ser chamado obra a um ente chamado livro.

O livro, como tal, pode converter-se num evento atuante do mundo (ação, entretanto, sempre reservada e insuficiente), mas não é a ação o que o artista tem em mira, é a obra, e o que faz do livro o substituto da obra basta para fazer dele uma coisa que, tal como a obra, não decorre nem depende da verdade do mundo, coisa quase fútil, se ela não possui a realidade da obra nem a seriedade do verdadeiro trabalho no mundo³. (BLANCHOT, 2011, p.14).

Portanto, na medida em que a investigação de Blanchot busca compreender o que é o ser da literatura, aquilo que precede a presença material do livro, sua preocupação será sempre com o processo de criação e a natureza própria deste processo, e não com o texto ou o discurso em sua forma material. Daí porque suas análises se infiltrem nas mais diferentes formas de escrita, como que se esgueirando nos espaços capilares do ser da literatura: dos diários de Kafka e Virgínia Woolf às cartas de Artaud; dos poemas de Rilke e Mallarmé à prosa de Proust, Hemingway, Gide, Breton; dos textos publicados em

³ Perceba-se que a diferença entre “obra” e “livro” em Blanchot é similar à sua diferenciação entre “imaginação” e “mundo”: a obra é como que a totalidade ideal, a potência de um acontecimento (ser), enquanto o livro é um fragmento particular, o acontecimento mesmo (ente).

vida pelos autores às versões inacabadas, interrompidas pela morte. Ao analisar todos os interstícios da criação, ao acompanhar o movimento da escrita em direção à obra, ao buscar a constituição do ser da literatura em vez de simplesmente o ente realizado, Blanchot propõe uma análise não do texto ou discurso literário, mas do próprio fazer-se da literatura. O que lhe interessa é, portanto, aquilo que precede e possibilita o próprio evento da escrita.

O pensamento de Blanchot está, assim, mais próximo de uma teoria do *gênio* do que de uma teoria *gênero* literário. Seria preciso, antes de discutir esta distinção, reavaliar os sentidos de cada um destes conceitos. Ambos, que compartilham o mesmo radical, cuja origem e significado remetem à ideia de “gerar”⁴, acabaram tomando caminhos diferentes no desenvolvimento da teoria literária contemporânea. Hoje, principalmente a partir das considerações de Bakhtin (2003, p.279), o conceito de gênero desligou-se de suas raízes aristotélicas para tornar-se uma noção que remete à produção social do texto; nesta acepção, os gêneros nascem e se desenvolvem dialeticamente de acordo com necessidade materiais, com a interação social, com o diálogo e com as determinações do uso.

Todas as esferas da atividade humana, por mais variadas que sejam, estão sempre relacionadas com a utilização da língua. Não é de surpreender que o caráter e os modos dessa utilização sejam tão variados como as próprias esferas da atividade humana, o que não contradiz a unidade nacional de uma língua. A utilização da língua efetua-se em forma de enunciados (orais e escritos), concretos e únicos, que emanam dos integrantes duma ou doutra esfera da atividade humana. [...] Qualquer enunciado considerado isoladamente é, claro, individual, mas cada esfera de utilização da língua elabora seus tipos relativamente estáveis de enunciados, sendo isso que denominamos gêneros do discurso. (BAKHTIN, 2003, p.279).

⁴ A este respeito, Giorgio Agamben (2007, p.15) diz: “A etimologia é transparente, e ainda visível na língua italiana na aproximação entre *genio* [gênio] e *generare* [gerar]. Que [o deus latino] Genius tivesse a ver com o gerar é, aliás, evidente, pelo fato de o objeto por excelência ‘genial’ ter sido, para os latinos, a cama: *genialis lectus*, porque nela se realiza o ato de geração”. Este esclarecimento foi dado também por Kant (1995, p.153): “(Eis por que presumivelmente a palavra ‘gênio’ foi derivada de *genius*, o espírito peculiar, protetor e guia dado conjuntamente a um homem por ocasião do nascimento, e de cuja inspiração aquelas ideias originais procedem)”. Também é esclarecedor constatar que Nietzsche (2007, p.24), ao destacar sua concepção de apolíneo e dionisíaco enquanto gênios, inicie *O Nascimento da Tragédia* utilizando a metáfora sexual para definir o gesto criativo na arte: “Teremos ganho muito a favor da ciência estética se chegarmos não apenas à inteligência lógica mas à certeza imediata da intuição de que o contínuo desenvolvimento da arte está ligado à duplicidade do *apolíneo* e do *dionisíaco*, da mesma maneira como a procriação depende da dualidade dos sexos, em que a luta é incessante e onde intervêm periódicas reconciliações”.

Por conta de sua compreensão ontológica da criação, Blanchot propõe uma explicação da gênese literária oposta à de Bakhtin: se a construção do gênero é socialmente determinada pelo uso, se ela se dá no mundo e de acordo com aquilo que o mundo impõe, então de nada serve pensar a criação a partir das regularidades do gênero, pois a experiência da escrita literária não remete ao mundo, mas ao ser. Para Blanchot, qualquer definição de gênero utilizada por um teórico da literatura não esclarecerá nada a respeito da gênese da obra de arte – principalmente a moderna – na medida em que, durante o processo criativo, o artista não se depara com a necessidade de se adequar a uma regra ou, em suas palavras, a “um modo de atividade precisa” (BLANCHOT, 2005, p.292-293). A literatura é experiência, tentativa, erro: ao fazer-se, ela não se insere nos limites do que o mundo impõe, mas transgride a si mesma: “ela é antes aquilo que não se descobre, não se verifica e não se justifica jamais diretamente, aquilo que só nos aproximamos desviando-nos, que só se capta indo para além dela”. (BLANCHOT, 2005, p.293).

Tal oposição teórica entre Bakhtin e Blanchot aponta para a tensão entre as fundamentações sociológicas e filosóficas nas teorias literárias contemporâneas⁵. Se, para explicar a gênese da obra, a crítica literária de fundamentação sociológica, como a de Bakhtin, deu ênfase ao “gênero”, entendido enquanto relativa regularidade da prática discursiva no campo social, certa tradição crítica de origem filosófica preferiu a noção de “gênio”, concebida como a potência criativa que confere singularidade à obra de arte. Enquanto a teoria do gênero considera a gênese literária do ponto de vista da regularidade, da repetição, a teoria do gênio se preocupa com a singularidade, com a diferença.

⁵ Este apontamento, apesar de exposto aqui genericamente, deve ser compreendido de forma bastante precisa. Não se pretende, aqui, traçar uma divisão rigorosa entre teorias literárias “sociológicas” e “filosóficas”, o que seria insustentável, já que os campos da sociologia e da filosofia se gestaram, desde o século XIX, de forma complementar. No entanto, no que diz respeito às teorias literárias, é possível perceber uma oscilação entre a compreensão da obra de arte enquanto objeto autônomo, cujas raízes remetem à estética kantiana e ao idealismo alemão, e uma compreensão da determinação social das obras, cujas raízes remetem à tradição estética marxista. No que diz respeito à contemporaneidade, a primeira tradição teórica teve seu ápice no estruturalismo e nas ontologias da obra de arte, enquanto a segunda, no culturalismo e nas teorias críticas da Escola de Frankfurt. Este embate pode ser explicado, por analogia, pela importância da oposição saussuriana entre *langue* e *parole* para a teoria literária contemporânea: ao dar ênfase à *langue*, tende-se a pensar a literatura como sistema autônomo; ao dar ênfase à *parole*, tende-se a pensar a literatura como prática social. Assim, por conta do peso de Saussure para o século XX, nem toda sociologia da obra de arte se absteve de pensar a língua de forma sistemática, e nem toda teoria pautada na autonomia estética deixou de reconhecer a natureza social da língua. A real diferença está no privilégio concedido, na fundamentação teórica, a cada um destes polos.

Para Blanchot, se literatura é aquele fazer-se que não se submete à regularidade do gênero, é porque ela é em si mesma uma potência geradora. Essa concepção da potência geradora pode ser reconhecida em algumas teorias estéticas modernas, pelo menos desde Kant, pelo conceito de *gênio*. Todavia, o próprio Blanchot nos adverte, em *O Livro por Vir*, que a literatura moderna é responsável pela superação de uma certa concepção de gênio enquanto entidade criadora subjetiva, psicológica: “o artista como personalidade criadora, o literato como existência de exceção, o poeta como gênio – o herói – não têm felizmente mais lugar mesmo em nossos mitos” (BLANCHOT, 2010, p.167)

Desde o Renascimento até o Romantismo, houve um esforço impressionante e muitas vezes sublime para reduzir a arte ao gênio, a poesia ao subjetivo, e dar a entender que aquilo que o poeta exprime é ele mesmo, sua mais genuína intimidade, a profundidade escondida de sua pessoa, seu Eu longínquo, informulado, informulável. (BLANCHOT, 2005, p.42).

No entanto, esta concepção de gênio enquanto entidade criadora subjetiva, que hoje se tornou de senso comum principalmente devido à influênciatardia de empiristas como Coleridge e Wordsworth, distancia-se bastante da concepção transcendental kantiana em que foi baseada (cf. ABRAMS, 2010, p.269-284). É justamente na tentativa de reconhecer os limites da subjetividade para a criação estética que Kant (1997, p.153) reconhecerá o gênio enquanto uma espécie de força criadora da natureza⁶: “O gênio é o talento (dom natural) que dá regra à arte. Já que o próprio talento enquanto faculdade produtiva inata do artista pertence à natureza, também se poderia expressar assim: Gênio é a inata disposição de ânimo (*ingenium*) pela qual a natureza dá a regra à arte”. Não é o sujeito racional quem cria a obra de arte, mas o gênio, algo que pertence ao âmbito da natureza, e não ao da razão. Tanto o é que, para Kant (1997, p.154), ao criar por intuição, o homem de gênio não pode explicar racionalmente ou logicamente como se deu a produção de sua obra:

⁶ É preciso ressaltar a diferença substancial entre o Eu transcendental de Kant e o Eu empírico da maioria dos críticos românticos ingleses, como Coleridge e Wordsworth. Não se pode perder de vista que o projeto da filosofia crítica de Kant é sempre investigar as condições de possibilidade, seja do conhecimento, da moral ou da recepção e criação estéticas. Daí o foco de Kant às “faculdades” do homem, e não à sua “psicologia”. Este projeto se distancia consideravelmente de uma “psicologia da criação” ou “psicologia da recepção”, tal como formuladas pelo romantismo inglês ou mesmo por Freud.

ele próprio [o gênio] não pode descrever ou indicar cientificamente como ele realiza sua produção, mas que ela como *natureza* fornece a regra; e por isso o próprio autor de um produto, que ele deve a seu gênio, não sabe como as ideias para tanto encontraram-se nele e tampouco tem em seu poder imaginá-las arbitrária ou planejadamente e combiná-las a outros em tais prescrições, que as ponham em condição de produzir produtos homogêneos. (KANT, 1997, p. 154).

Ainda que, em Kant, a genialidade seja constituinte do artista, o reconhecimento de que o talento dependa de uma disposição natural, e não do trabalho da razão, já aponta para os limites da subjetividade no trato com a criação estética. Em termos mais precisos: o gênio é uma disposição natural que, no artista, não se confunde com o Eu transcendental, racional. Em Kant, apesar do âmbito da recepção estética ser sempre meramente subjetivo, uma obra de arte jamais pode expressar uma verdade profunda e selvagem do Eu, justamente porque este Eu não passa de uma condição para o conhecimento da realidade empírica; o Eu transcendental possibilita o conhecimento científico, mas não a criação artística, que é sempre o produto do gênio, de uma força natural. Se o gênio é força da “natureza”, e não força “subjetiva”, é porque ele subsiste numa esfera radicalmente oposta à da subjetividade.

O mesmo princípio pode ser aplicado ao primeiro romantismo alemão, em nomes como F. Schlegel e Novalis, para quem a obra de arte é sim expressão de um Eu, mas sempre de um Eu transcendental, autorreferente, autoformador, que não se reduz a uma natureza psicológica, empírica, comportamental. Esta heterogeneidade, intuída por Kant, entre razão e gênio, entre ciência e arte, também foi radicalizada posteriormente por Nietzsche (2007, p.29) em *O Nascimento da Tragédia* a partir da definição do apolíneo e do dionisíaco enquanto potências criadoras, gênios naturais: “examinamos o apolíneo e o seu oposto, o dionisíaco, como poderes artísticos que, *sem a mediação do artista humano*, irrompem da própria natureza, e nos quais os impulsos artísticos desta se satisfazem imediatamente e por via direta”.

Ao criticar o modo de conceber a criação literária do renascimento ao romantismo, como se uma obra pudesse dizer tudo sobre aquele que a cria, um Eu, um indivíduo, Blanchot se refere apenas a um conceito vulgar de gênio, que toma a obra de arte como reflexo da subjetividade profunda do autor. No entanto, na estética pós-kantiana, a noção de gênio aparece precisamente no sentido contrário; ela ressalta, no processo de criação, aquilo que escapa à lógica e à razão, estabelecendo assim os limites entre os objetos da arte e da ciência. Em Kant, o gênio é força criativa da natureza que se

exerce *apesar* do artista, mas nunca a subjetividade ou psicologia mesma do artista se expressando. De fato, como lembra Agamben (2007, p.16), a própria origem latina da palavra “gênio” remete ao deus que define, no ser humano, aquilo que escapa à sua consciência: “Compreender a concepção de homem implícita em *Genius* equivale a compreender que o homem não é apenas Eu e consciência individual, mas que, desde o nascimento até à morte, ele convive com um elemento impessoal e pré-individual”.

Ao insistir que a escrita literária começa no momento em que o escritor é deixado de lado em favor da própria criação, Blanchot atualiza, via ontologia, a intuição estética do gênio enquanto “elemento impessoal e pré-individual”. A literatura é, para Blanchot, a própria potência, o próprio ser que, em vez de habitar o homem, está do lado de fora. O espaço literário precede o indivíduo criador. Este é, de fato, o movimento que ele descreve como a “solidão da obra”: ao fazer-se, ao ser, a obra expulsa aquele que a escreve em favor de sua autonomia; ela exige que o Eu transforme-se em Ele para poder se realizar; é literatura que fala dela mesma, e não o escritor falando de si: “Ele [o escritor] pode acreditar que se afirma nessa linguagem, mas o que afirma está inteiramente privado de si. [...] Aí onde está, só fala o ser – o que significa que a palavra já não fala mas é, mas consagra-se, à pura passividade do ser” (BLANCHOT, 2011, p.17-18). Também assim ele lê os romances de Robbe-Grillet: “É sempre necessário lembrar ao romancista que não é ele quem escreve sua obra, mas que ela se busca através dele e que, por mais lúcido que deseje ser, ele está entregue a uma experiência que o ultrapassa” (BLANCHOT, 2005, p.239). E, do mesmo modo, a experiência poética de Mallarmé e sua concepção do que é o espaço literário: “Doravante, não é Mallarmé quem fala mas é a linguagem que se fala, a linguagem como obra e a obra da linguagem”⁷ (BLANCHOT, 2011, p.35).

Mas o que é então essa linguagem, que é obra, sobre a qual Mallarmé e tantos outros tentaram expressar-se? Nada mais do que a potencialidade negativa do ser da linguagem, ser que é autônomo, que se torna obra por meio do sacrifício do próprio eu

⁷ Esta tese bate de frente com o postulado da *Estética da Criação Verbal*, de Bakhtin (2003), de que o romance moderno se caracteriza pela polifonia, pelo diálogo entre pelo menos duas pessoas: o autor e a personagem. Não vem ao caso que em Bakhtin a figura do autor seja ambivalente, ora descrevendo uma existência real (via fenomenologia), ora descrevendo apenas uma função enunciativa (via linguística). Blanchot se opõe a qualquer possibilidade de diálogo efetivo entre o criador e a criação, na medida em que a experiência literária se configura pela solidão ontológica da obra. Toda tentativa do autor colocar-se dentro de sua obra só pode resultar, para Blanchot, na negação de si, na medida em que a literatura é um espaço de pura negatividade.

que escreve. Daí o processo de mortificação ocasionado pela experiência da escrita: quanto mais tenta dar vida ao Eu e encontrar uma verdade profunda, mais o autor se lança ao fora (*dehors*) e flerta com a própria morte: “Sob essa perspectiva, reencontramos a poesia como um potente universo de palavras cujas relações, a composição, os poderes, afirmam-se, pelo som, pela figura, pela mobilidade rítmica, num espaço unificado e soberanamente autônomo”. (BLANCHOT, 2011, p.35) Trata-se da linguagem, puro ser, destituída daquilo que ela referencia no mundo, os entes.

Pode-se afirmar que, em Blanchot, a noção de “linguagem” funciona analogamente à noção de “natureza” nas teorias do gênio de Kant e Nietzsche: ambas amparam a tese da autonomia da arte e fundamentam a relação de alteridade entre obra e subjetividade. Mas esta analogia só se sustenta se se levar em conta que, em Blanchot, a potência criadora não habita o mundo enquanto força da natureza, como em Kant, nem enquanto configuração vital e fisiológica, como em Nietzsche, mas está do lado de fora, no ser puro da linguagem, ser não subordinado ao ente. Aquela potência que gera o texto é a própria literatura em seu poder de negatividade, de negar o mundo; é o imaginário, a ausência de tempo, o ser paradoxal que é presença da ausência, ser que é não ser, ser que é assassino do ente.

Ao conceber assim a criação literária, Blanchot radicaliza a tradição estética pós-kantiana, atribuindo aspectos ontológicos àquilo que o conceito de gênio designa como potência da natureza. Aquilo que em Kant é disposição natural que se opõe à razão e habita o próprio sujeito criador e, em Nietzsche, é força da natureza que se expressa sem mediação do autor, em Blanchot é o ser da linguagem, o espaço literário, o fora (*dehors*), a negatividade da linguagem. Por isso, a necessidade de separar a literatura do mundo, de lembrar a todo instante que se trata de solidão essencial e não de recolhimento, que se trata da fuga do mundo e não da verdade do mundo. Por isso, insistir que a literatura começa onde o mundo se apaga, onde não é a realidade de um autor, de uma psicologia profunda, de um Eu que detém o poder de escrever. Ela também não é a representação do real, do mundo das coisas e sua materialidade, seu uso e seu cotidiano que se quer presente, mostrável, apontável, útil. Enquanto imaginário, a literatura apenas é.

2 Morte, linguagem e negatividade

No penúltimo capítulo de *A Parte do Fogo*, Blanchot (1997, p.283) anuncia sua leitura sobre o tema da morte de Deus em Nietzsche: “a negação de Deus, realmente, está ligada a algo positivo, mas esse positivo é o homem como negatividade sem descanso, infindo poder de negar a Deus: a liberdade”. É esta liberdade de tudo negar que Blanchot acredita que a literatura é capaz de proporcionar ao homem. Para pensar a relação entre arte e liberdade, Blanchot subverte o fisiologismo nietzscheano, a importância concedida à positividade da vida, da vontade de potência, em favor de uma ênfase no seu oposto, a morte. Na medida em que a linguagem é, em si mesma, a potência do negativo, a liberdade possibilitada pela literatura fundamenta-se não na absoluta afirmação da vida, mas na negatividade da morte. Tal tese é apresentada detalhadamente no último capítulo de *A Parte do Fogo*, “A literatura e o direito à morte”, onde já não é Nietzsche o centro das atenções, mas Hegel.

Como pode Blanchot, no mesmo livro, demonstrar sua afinidade com pensamentos tão opostos? O que ele assimila tanto em Hegel quanto em Nietzsche é a potência do negativo, a possibilidade da morte. Em uma passagem de *O Espaço Literário*, Blanchot (2011, p.100) chega a afirmar: “Os três pensamentos que [...] parecem esclarecer melhor o destino do homem moderno, quaisquer que sejam os movimentos que se lhes opõem, os de Hegel, Nietzsche e Heidegger, tendem os três a tornar a morte possível”. Não importa para Blanchot que, em Nietzsche, a morte de Deus e o niilismo sejam invocados apenas para serem superados pelo além-do-homem, um além de positividade absoluta – não mais a negação da violência da vida, como na metafísica ética de Schopenhauer, mas a afirmação de um poder nobre, destituído de culpa, plena vontade de poder sempre disposta a destruir e reconstruir a existência. Esse pensamento destruidor de *Zarathustra* e da *Genealogia da Moral* torna a morte tão possível quanto aquele oposto, o de Heidegger (2012, p.833) em *Ser e Tempo*, em que a existência humana é sempre culpada, por ser em sua essência angústia e cuidado: “O Dasein é essencialmente culpado e não às vezes sim e outras vezes não.”

Nesse jogo entre os três autores, a faceta de Hegel que interessa a Blanchot é sua reflexão sobre a linguagem enquanto destruição da existência do ser nomeado, ou seja, da relação entre a linguagem e a morte. Os dois autores se tocam por tudo aquilo que,

em seus pensamentos, aponta para a importância da negação. E se há, de fato, uma tentativa blanchotiana de superar a dialética, de negar o movimento da história, atribuindo mais validade à forma do paradoxo e da ironia romântica do que à forma lógica da síntese, isso não quer dizer, necessariamente, que Hegel não tenha contribuído para aquilo que Blanchot pensa a respeito da experiência literária. Na verdade, o evidente ponto de partida na tentativa de levar adiante o problema da negatividade da literatura é o problema apresentado por Hegel: se a obra de arte é obra do espírito, por que o escritor insiste em dar materialidade a seus pensamentos por meio da escrita?

Há cerca de cento e cinquenta anos, um homem (chamado Hegel) que tinha a mais alta ideia da arte que se possa ter – pois via como a arte pode se tornar religião e a religião se tornar arte – descreveu todos os movimentos pelos quais aquele que escolhe ser um literato se condena a pertencer ao “reino animal do espírito”. Desde o seu primeiro passo, diz mais ou menos Hegel, o indivíduo que quer escrever é impedido por uma contradição: para escrever, precisa de talento para escrever. Mas nele mesmo os dons não são nada. Enquanto não se puser à mesa e escrever uma obra, o escritor não é escritor e não sabe se tem capacidade para vir a ser um. Só terá talento após ter escrito, mas dele necessita para escrever. (BLANCHOT, 1997, p. 293).

Não seria suficiente, para esse homem de gênio, que dentro de si carrega todas as potencialidades da escrita, contentar-se com seus próprios pensamentos? O que há de tão exigente, por trás da obra literária, para que ela queira tomar sua forma de livro, no tempo e no espaço? Em outras palavras: por que aquilo que não é, que carrega consigo a potência do nada, realiza-se? A verdade é que não se pode responder o que leva necessariamente um escritor a escrever e, no entanto, isto não o impede de fazê-lo. Se ele escreve sem saber o motivo é porque parte do vazio, fazendo assim aquilo que Hegel (apud BLANCHOT, 1997, p.293) descreveu como “um nada trabalhando no nada”.

O que Blanchot pretende ressaltar partindo deste problema é que há uma diferença essencial entre a literatura e o trabalho. A literatura não nasce, tal como o trabalho, de uma tentativa de superar a necessidade, não nasce na negação de uma limitação mundana, nem na tentativa de romper as correntes do escravo. A matéria que forma a literatura é justamente o ilimitado, a própria liberdade. O trabalho parte da limitação em direção à liberdade, enquanto a literatura parte da liberdade em direção a uma forma limitada. O escritor se põe a escrever sem garantias, quase que de maneira fútil; mesmo que deseje que seu livro modifique algo, o autor só pode agir sobre o imaginário, esse nada que é tudo, porque pode tornar-se tudo, porque é potência livre e

ilimitada. Aí se dá o movimento próprio da criação literária: transformar o nada em algo, trazer à luz do dia a potencialidade da noite vazia.

Mas o trabalho não é, para Hegel, justamente a passagem do ilimitado ao limitado, da potência ao ato? Dar realidade, concretude a algo que é do âmbito do absoluto, dar o ser ao não ser, transformando assim o mundo e o homem? Se o homem que trabalha é aquele que produz o mundo e a si mesmo, por que o escritor, ao produzir um livro, não pode inserir-se na lógica do trabalho da história? Blanchot (1997, p.304) recusa tal hipótese, devido à particularidade da criação literária e de sua relação com o mundo:

O que pode um autor? Primeiro, tudo: ele está agrilhado, a escravidão o pressiona, mas, se ele encontrar, para escrever, alguns momentos de liberdade, ei-lo *livre* para criar um mundo sem escravo, um mundo onde o escravo, agora senhor, instala a nova lei; assim, escrevendo, o homem acorrentado obtém imediatamente a liberdade para ele e para o mundo; nega tudo o que ele é para se tornar tudo o que ele não é. Nesse sentido, sua obra é um ato prodigioso, a maior e a mais importante que existe. Mas olhemos mais de perto. Se se der imediatamente a liberdade que não tem, ele negligencia as verdadeiras condições de sua alforria, negligencia o que deve ser feito de real para que a ideia abstrata de liberdade se realize. Sua negação a ele é global. Ela não nega apenas sua situação de homem emparedado, mas também passa por cima do tempo que nessa parede deve abrir brechas, nega a negação do tempo, nega a negação dos limites. Por essa razão, em suma, não nega nada, e a obra em que se realiza não é ela própria um ato realmente negativo, destruidor e transformador, mas realiza a impotência de negar, a recusa de intervir no mundo, e transforma a liberdade que seria preciso encarnar nas coisas segundo os caminhos do tempo num ideal acima do tempo, vazio e inacessível.

O autor engajado acredita na possibilidade de mudar o mundo por meio de uma obra literária, mas ignora, portanto, a natureza própria do fazer literário. Enquanto o trabalho modifica o mundo, destruindo a natureza e recompondo-a em seguida de forma a inserir-se no devir do tempo, a literatura opera sobre palavras, palavras que não passam da própria negação do mundo, mundo em negatividade, imaginário que é a negação do tempo. Assim, aquele que pretende mudar o mundo por meio da escrita, cai na armadilha de, em vez de “negar o mundo” para reconstruí-lo, negar simplesmente o nada, negar portanto a própria necessidade de transformar o mundo. “A influência do escritor está ligada a esse privilégio, o de ser senhor de tudo. Mas ele é senhor apenas de tudo, só possui o infinito, o finito lhe falta, o limite lhe escapa. Ora, não agimos no infinito, não realizamos nada no ilimitado”. (BLANCHOT, 1997, p.305)

A literatura se diferencia do trabalho, portanto, porque o trabalho requer a limitação do mundo, enquanto a literatura só pode nos revelar um mundo ilimitado, em que tudo já está feito, onde nada precisa ou pode se modificar. “A irrealidade começa

com o tudo. O imaginário não é uma estranha região situada além do mundo; é o próprio mundo, mas o mundo como conjunto, como o todo” (BLANCHOT, 1997, p.305). Assim, esperar que a literatura possa realizar alguma mudança na realidade é uma ilusão, já que, quando somos livres no espaço literário, a liberdade já não está mais por se fazer, ela se mostra a nós como tarefa já completa. A imaginação mata o mundo, na medida em que o mostra por inteiro; um mundo por inteiro é um não-mundo, porque o mundo se define por sua particularidade, pela sua finitude. O espaço literário nega o mundo e o tempo, mas os nega porque tenta condensá-los todos de uma vez, de forma absoluta, no espaço de negatividade da linguagem.

Para Blanchot, o melhor exemplo do fracasso e da catástrofe que é uma literatura que incita à ação está na experiência revolucionária⁸. A revolução é uma tentativa de realizar no mundo o trabalho da história, é a potência do infinito tomando a forma do finito. O período revolucionário é o momento em que a “liberdade pretende se realizar na forma *imediata* do tudo é possível, tudo pode ser feito” (BLANCHOT, 1997, p.307). Daí a semelhança desastrosa entre literatura e revolução: “A ação revolucionária é, em todos os pontos, análoga à ação tal como é encarnada pela literatura: passagem do nada ao tudo, afirmação do absoluto como acontecimento e de cada acontecimento como absoluto” (BLANCHOT, 1997, p.307). A revolução se pretende não apenas mais um ato, mais um momento da verdade do Espírito, mas um Ato Último e definitivo que encerra a história. “Esse último ato é a liberdade, e só existe escolha entre a liberdade e o nada. É por isso que, então, a única frase suportável [durante a revolução] é: *liberdade ou morte*” (BLANCHOT, 1997, p.307). Se a literatura é, em sua essência, o espaço tanto da liberdade quanto da morte – pois ambas são uma definição do infinito, da ausência de mundo, do nada –, e se a revolução é a tentativa de tornar real o projeto da liberdade, explica-se porque a revolução, na tentativa de realizar imediatamente o todo, de realizar a liberdade, acabe conduzindo ao Terror, à banalidade da morte.

O vínculo entre a morte, a linguagem e a experiência literária está, portanto, neste poder que a linguagem tem de aniquilar o ser daquilo que nomeia, em sua potência de negatividade. Ao falar do mundo, a linguagem precisa antes destruir aquilo que quer

⁸ Blanchot se refere à revolução francesa, partindo daquilo que Hegel pensou a seu respeito. É preciso lembrar também que, enquanto Blanchot escreve este ensaio, Sartre desponta como um dos principais escritores e pensadores dialéticos da França, propondo uma literatura de intervenção e ação política no seu livro “O Que é a Literatura?”, publicado em 1947. O ensaio de Blanchot parece responder à tese de Sartre de que a literatura é instrumento da liberdade política e social.

descrever. Citando o texto de Hegel anterior à *Fenomenologia do Espírito*⁹ em que a nomeação dos animais por Adão no jardim do éden é problematizada – portanto, texto que trata da origem ontológica da linguagem – Blanchot defende a tese de que, se a linguagem tem o poder de destruir, por meio de conceitos, a existência daquilo que nomeia, isso se dá porque ela nomeia a própria morte que fundamenta a existência do nomeado:

Certamente, minha linguagem não mata ninguém. No entanto: quando digo “essa mulher”, a morte real é anunciada e já está presente em minha linguagem; minha linguagem quer dizer que essa pessoa que está ali agora pode ser separada dela mesma, subtraída à sua existência e à sua presença e subitamente mergulhada num nada de existência e de presença; minha linguagem significa essencialmente a possibilidade dessa destruição; ela é, a todo momento, uma alusão resoluta a esse acontecimento. Minha linguagem não mata ninguém. Mas, se essa mulher não fosse realmente capaz de morrer, se ela não estivesse a cada momento de sua vida ameaçada de morte, ligada e unida a ela por um laço de essência, eu não poderia cumprir essa negação ideal, esse assassinato diferido que é minha linguagem. Portanto, é precisamente dizer, quando falo: a morte fala em mim. Minha palavra é a advertência de que a morte está, nesse exato momento, solta no mundo, que entre mim, que falo, e a pessoa que interpelo aquela surgiu subitamente: ela está entre nós como a distância que nos separa, mas essa distância é também o que nos impede de estar separados, pois nela reside a condição de todo entendimento. Somente a morte me permite agarrar o que quero alcançar; nas palavras, ela é a única possibilidade de seus sentidos. Sem a morte, tudo desmoronaria no absurdo e no nada. (BLANCHOT, 1997, p.311-312).

A leitura blanchotiana de Mallarmé ilustra bem esta vinculação. Se alguém diz “uma flor”, não é a flor que se apresenta para nós, mas sua ausência. A linguagem é a presença da ausência de coisas, e não a presença das coisas que significa. A essência da poesia é a destruição dos objetos que descreve, de forma que, nesta destruição, nada mais permaneça senão a pura palavra, o puro conceito, o puro nome, o puro ato da enunciação. A linguagem poética é aquela que busca o ser da linguagem, destituindo-a de sua referência ao ente. Ao destruir tudo o que nela não é a própria linguagem, a poesia aparece em sua forma de pura presença de algo ausente, sua pura forma de imaginário. “Poesia pura”, em Mallarmé, é poesia genial, criação que tem como objeto a própria criação; é escrita que, em vez de apontar para a exterioridade do real, se dirige ao interior de si mesma, à sua própria potência criativa; é a tentativa paradoxal de expressar, via linguagem, a própria possibilidade da linguagem:

⁹ Blanchot ressalta, com certo entusiasmo, que este texto de Hegel foi publicado quando era ainda amigo próximo de Hölderlin. Talvez estejamos diante da crítica de Blanchot ao Hegel da *Fenomenologia do Espírito*, que acreditava na superioridade do conceito racional sobre a imaginação poética.

O que pretende a escrita? Libertar-nos do que é. E o que é é tudo, mas é primeiro a presença das “coisas sólidas e preponderantes”, tudo o que para nós mascara o domínio do mundo objetivo. Essa libertação se realiza graças à estranha possibilidade que temos de criar o vácuo ao nosso redor, de colocar uma distância entre nós e as coisas. Esta possibilidade é autêntica (“temos direito”) porque está ligada ao sentimento mais profundo da nossa existência, a angústia, dizem uns, o tédio, diz Mallarmé. (BLANCHOT, 1997, p.45).

Vê-se claramente que Blanchot está preocupado com a morte em sua relação ontológica com a linguagem, com a morte em relação ao ser. Com certeza, não se trata daquela morte no nível do mundo, daquela que se manifesta em nossos órgãos numa luta incessante para evitá-la, nem da morte como tema cultural, da melancolia perante a perda de algo desejado, da morte violenta experimentada pelos personagens em um texto literário. Esta morte é mais essencial: é a morte que se anuncia na negatividade da linguagem e que revela, também, a negatividade da existência. Aqui, Blanchot está próximo da tradição que problematizou a essência humana a partir de sua falta original e da angústia que se origina desta falta. Assim, podemos dizer que, tal como em relação a Hegel, Blanchot está ao mesmo tempo próximo e distante de Heidegger (2012, p.731), para quem o “ser-para-a-morte [que é o modo de ser do *Dasein*] é, essencialmente, angústia”. Isso se torna evidente quando cita o heideggeriano Emmanuel Lévinas¹⁰:

Existe ser – isto é, uma verdade lógica e expressável – e existe um mundo porque podemos destruir as coisas e suspender a existência. É nisso que podemos dizer que existe ser, porque existe o nada: a morte é a possibilidade do homem, é sua chance, é por ela que nos resta o futuro de um mundo realizado; a morte é a maior esperança dos homens, sua única esperança de serem homens. Assim, a existência é a única e verdadeira angústia, como bem o mostrou Emmanuel Levinas; a existência lhes dá medo, não em razão da morte, que poderia lhe por um termo, mas porque exclui a morte, porque sob a morte está ainda ali, presença no fundo da ausência, dia inexorável sobre o qual nascem e morrem todos os dias. (BLANCHOT, 1997, p.323-324).

Tanto em Heidegger quanto em Hegel, o fundamento do ser é negatividade, é o nada, o vazio. Mas isso porque o homem é, ao mesmo tempo, um falante e um mortal, porque ele contém dentro de si as negatividades, as possibilidades da linguagem e da morte: “Uma vez que é o falante e o mortal, o homem é, nas palavras de Hegel, o ser negativo que ‘é o que não é, e não é o que é’, ou, segundo as palavras de Heidegger, o ‘lugar tenente do nada’” (AGAMBEN, 2006, p.10-11). Portanto, quando Blanchot diz que

¹⁰ Deixemos de lado aqui a discussão sobre a autocrítica de Lévinas em relação à sua recepção do pensamento de Heidegger. Basta, para os fins deste artigo, levar em conta que Blanchot, ao citar Lévinas, aponta para o problema da finitude do ser, problema este comum aos três autores.

a literatura só pode ser compreendida enquanto ser e que ela só pode falar do ser porque só pode falar de si mesma, ele retoma a tradição ontológica de Hegel e Heidegger: a tradição que pensa o nada enquanto fundamento.

Para que serve então a literatura, se ela não pode mudar o mundo concreto, se ela não é trabalho, mas simplesmente negatividade afirmada? Para Blanchot, a literatura é justamente o espaço de liberdade do homem, onde ele pode tornar sua morte possível. O que quer dizer isso? Ora, a morte é no homem pura potencialidade; o homem tem em si a “faculdade para a morte”, ele pode morrer, este é um poder que ele tem; mas se morre, se essa potência se realiza, então ele perde a morte, perde o poder de morrer. Morto, não pode morrer; podendo morrer, não está morto. Em certo sentido, a literatura dá ao homem a chance de uma liberdade e de uma morte que não são realizadas, que não são trazidas ao mundo tal como a revolução ou o suicídio, mas uma morte essencial que é fundamento do homem e que o lembra que ele está vivo, que ele ainda *pode* morrer. A literatura pode falar da existência, mas nunca do mundo, porque a própria existência é uma falta, um vazio, um nada fundamentado na morte.

Se literatura é linguagem, e se o fundamento da linguagem é a morte, por que então cultivar a escrita como quem cultiva a própria morte? Seguindo um preceito romântico que, na França do século XX, se radicalizou principalmente via surrealismo, o homem tem, para Blanchot, direito à literatura, à criação, ao imaginário, na medida em que tem direito à liberdade; tem direito à literatura porque tem direito à morte por ela engendrada, uma morte que se mantém em sua forma de potência, de possibilidade: “a linguagem é a vida que carrega a morte e nela se mantém”. (BLANCHOT, 1997, p.323). Negar ao homem a morte é negar sua própria humanidade: é negar seu gênio, sua linguagem, sua possibilidade de criar; é negar sua própria potência criativa, sua própria possibilidade de libertar-se, de transgredir-se, de transformar-se. Manter a morte no nível do possível, conservá-la em sua potência, não deixá-la transformar-se em ato, realizar uma dimensão da existência que não seja subjugada pelas necessidades mundanas, pela vida nua, pela mera existência biológica, eis aí o direito da literatura exercer-se enquanto nossa liberdade.

Referências

ABRAMS, M. H. *O espelho e a lâmpada: Teoria Romântica e Tradição Crítica*. São Paulo: Editora Unesp, 2010.

AGAMBEN, Giorgio. *A linguagem e a morte: um seminário sobre o lugar da negatividade*. Belo Horizonte: editora UFMG, 2006.

AGAMBEN, Giorgio. *Profanações*. São Paulo: Boitempo, 2007.

BAKHTIN, Mikhail. *Estética da Criação Verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

BLANCHOT, Maurice. *A Conversa Infinita 3: A ausência de livro, o neutro, o fragmentário*. São Paulo: Escuta, 2010.

_____. *A parte do fogo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

_____. *O Espaço Literário*. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.

_____. *O livro por vir*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

HEIDEGGER, Martin. *Ser e Tempo*. Campinas, SP: Editora da UNICAMP; Petrópolis, RJ: Editora Vozes, 2012.

KANT, Immanuel. *Crítica da faculdade do juízo*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997.

LEVY, Tatiana Salem. *A experiência do fora: Blanchot, Foucault, Deleuze*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.

MACHADO, Roberto. *Foucault, a filosofia e a literatura*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2005.

NIETZSCHE, Friedrich. *O nascimento da tragédia: ou helenismo e pessimismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

Recebido em setembro de 2013.

Aceito em dezembro de 2013.