

Poesia, linguagem e silêncio

Poetry, language and silence

Ana Maria Lisboa de Mello

Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul – Porto Alegre – Rio Grande do Sul – Brasil



Resumo: Maurice Blanchot, escritor e crítico, dedicou muitas páginas de crítica literária à reflexão sobre a linguagem poética e o silêncio, estabelecendo diálogos com textos de diversos poetas, deles abstraindo modulações da lírica moderna. Este artigo visa recuperar parte dessas reflexões e a contribuição de Blanchot para a compreensão da poesia da modernidade, sobretudo a do século XX, século marcado por duas grandes guerras e por uma violência incomensurável.

Palavras-chave: Linguagem; Poesia; Silêncio; Modernidade; Morte

Abstract: Maurice Blanchot, writer and critic, has devoted numerous pages of literary criticism to considerations on the poetic language and silence, engaging in dialogues with the writings of various poets and extracting from them modulations of the modern lyric. This paper aims to revisit part of these reflections, as well as Blanchot's contribution to the poetry of modernity, especially the 20th century's, a period marked by two world wars and by widespread violence.

Keywords: Language; Poetry; Silence; Modernity; Death

*Avec des mots, on peut faire du silence.
Car le mot peut aussi se rendre vain et donner par sa
présence le sentiment de son propre manque.*

(MAURICE BLANCHOT)

Maurice Blanchot (1907-2003), romancista e crítico, é autor de muitos ensaios sobre a poesia e, sobretudo, a respeito da linguagem poética. Nas suas discussões sobre a natureza da linguagem poética e da imagem, Blanchot empreende diálogos com a obra de Charles Baudelaire, Friedrich Hölderlin, Stéphane Mallarmé, René Char, Paul Celan, Louis-René des Forêts, Arthur Rimbaud, Paul Valéry, entre outros poetas. Insere, no seu discurso, excertos de textos dos autores com os quais dialoga, tão naturalmente ajustados às suas reflexões críticas, que, se não fossem as aspas, dir-se-ia serem de um só autor. Ao mesmo tempo, esse procedimento dá poeticidade ao seu texto e uma experiência crítica singular. Vejamos, por exemplo, o seguinte excerto de seu ensaio sobre Mallarmé em *La part du feu* (1949), em que ele insere um trecho do livro *Divagações*:

Ce qui est frappant chez Mallarmé, c'est le sentiment qu'un certain arrangement de mots pourrait n'être en rien distinct du silence. "Évoquer, dans une ombre

expres, l'objet tu, par des mots allusifs, se réduisant à du silence égal, comporte tentative proche de créer".¹

Nesse capítulo, intitulado "O mito de Mallarmé", Blanchot discute, inicialmente, a leitura que faz Paul Valéry (1871-1945), nas páginas de *Variedades*, da obra do poeta simbolista, nas quais aponta a sua profunda admiração pelo autor de "Un coup de dés". Em *Variedades III*, Valéry destaca o valor da meditação poética de Stéphane Mallarmé (1842-1898), e Blanchot assinala a importância das reflexões sobre a linguagem nos escritos de Mallarmé, mas põe em dúvida se Valéry teria empreendido a mesma pesquisa sobre a linguagem:

Nenhum poeta sentiu mais fortemente do que ele que todo poema, por mais frágil que tenha sido seu

¹ BLANCHOT, Maurice. *La part du feu*. Paris: Gallimard, 1949, p. 28. Em português: "Evocar, numa sombra propositalmente, o objeto calado, por palavras alusivas, jamais diretas, reduzindo-se a silêncio igual, comporta tentativa próxima de criar." In: MALLARMÉ, S. *Divagações*. Trad. de Fernando Sheibe. Florianópolis: EdUFSC, 2010, p. 210.

pretexto, estava obrigatoriamente engajado na criação da linguagem poética e talvez de toda linguagem. Valéry contou e admirou essa pesquisa, mas dela pouco nos deu a conhecer, e não é certo que ele próprio tenha se esforçado exatamente nessa mesma direção.²

Citando passagens dos escritos do poeta Mallarmé, Blanchot reflete sobre o poder mágico que tem a palavra de nos livrar do objeto que ela nomeia, ou seja, a palavra “deve nos poupar de sua presença ou do ‘concreto lembrete’”.³ Através da linguagem, pode-se dizer o nome de um objeto ausente, “objeto emudecido”. Mallarmé fascinou-se pelo caráter significativo e abstrato da linguagem e refletiu sobre o seu poder de afastar-se do objeto que designa, razão pela qual o poeta resistiu aos lugares-comuns, aos clichês. De acordo com Blanchot, “o interesse da linguagem é, portanto, destruir com seu poder abstrato a realidade material das coisas”.⁴ Nessa perspectiva, Mallarmé mostrou-se contrário à estética parnasiana e destacou a força da imagem e seu poder de sugerir e evocar algo ausente. Vejamos o seguinte excerto de um depoimento de Mallarmé, de 1891, em que ele aponta acertos dos jovens poetas simbolistas e critica os poetas parnasianos pela falta de uma linguagem sugestiva:

Creio que, no fundo, os jovens estão mais próximos do ideal poético do que os parnasianos, que ainda tratam seus temas à maneira dos velhos filósofos e dos velhos retóricos, apresentando os objetos diretamente. Penso ser preciso, ao contrário, que haja somente alusão. A contemplação dos objetos, a imagem alçando voo dos sonhos por eles suscitados, são o canto; já os parnasianos tomam a coisa e mostram-na inteiramente: com isso, carecem de mistério; tiram dos espíritos essa alegria deliciosa de acreditar que estão criando. *Nomear* um objeto é suprimir três quartos do prazer do poema que consiste em ir adivinhando pouco a pouco: *sugerir*, eis o sonho.⁵

Sublinha Blanchot que Mallarmé considera que a linguagem, com seu poder abstrato, quer destruir a realidade material das coisas e, ao mesmo tempo “destruir com o poder de evocação sensível das palavras esse valor abstrato”.⁶ Paradoxalmente, esse poder de evocação do objeto ausente das palavras provoca um novo contato com a realidade, mas “uma realidade mais evasiva, que se apresenta e se evapora, [...], feita de reminiscências, de alusões”.⁷ De acordo com Blanchot, o lugar-comum, que Mallarmé tanto evita, falha por não fazer um dique contra os fatos, as coisas, vistas e ouvidas. Ele não nos põe à parte e, por isso, afasta-se, da natureza da linguagem: “Se o próprio da linguagem é tornar nula a presença que ela significa, transparência, clareza, lugares-comuns lhe são contrários porque contrariam sua marcha para uma

significação livre que qualquer referência concreta”.⁸ E Blanchot completa essa reflexão, afirmando que o ofício das palavras “é atrair o olhar sobre elas mesmas para desviá-la da coisa de que falam. Sua presença basta para garantir a ausência de todo resto”.⁹ É nessa direção que Valéry valoriza, na linguagem essencial, o físico da linguagem – sons, ritmo, número, etc. – cuja função é tornar visíveis as palavras.

Fundamentado em Mallarmé, Blanchot considera que a imagem é o recurso que permite a fuga das coisas, o afastamento de qualquer referência concreta. Imagens difusas, oblíquas, que se sucedem aceleradamente não possibilitam que a realidade a que aludem tenha tempo de existir. Nesse sentido, alusão e sugestão são palavras-chave para delinear a essência da imagem poética. Blanchot observa que essa concepção da imagem em Mallarmé fez com que ele fosse acusado de impressionismo, “como se ele tivesse desejado pintar a natureza, quando só desejava fazê-la desaparecer”.¹⁰ Afirma o crítico francês que a pretensão de Mallarmé não é a de “pintar” um objeto na obra, mas realizar a transposição ou a “*divina transposição* para a realização da qual existe o homem, *vai do fato ao ideal*”.¹¹

Evocar algo ausente, ou seja, o referido “objeto emudecido”, implica o emprego da alusão, próprio da imagem que carrega em si uma carga simbólica que ultrapassa o nível linguístico do enunciado. Examinando a obra de Marcel Proust e a sua força imagética, em *O livro por vir* (1959), Blanchot caracteriza a imagem por sua plurissignificação, mistério e inacessibilidade:

a essência da imagem é estar toda para fora, sem intimidade, e no entanto mais inacessível e misteriosa do que o pensamento do foro interior; sem significação, mas chamando a profundidade de todo sentido possível; irrevelada e, no entanto, manifesta, como a presença-ausência que constitui o atrativo e o fascínio das sereias.¹²

No capítulo VII, intitulado “O segredo do Golem”, do mesmo livro, Blanchot discute o sentido da palavra símbolo e a experiência simbólica na literatura,

² BLANCHOT, Maurice. *A parte do fogo*. Trad. Ana Maria Scherer. Rio de Janeiro: Rocco, 1997, p. 35-36.

³ *Ib.*, p. 36.

⁴ *Ib.*, p. 38.

⁵ MALLARMÉ, S. Poesia e sugestão. In: GOMES, Álvaro Cardoso. (Org.). *A estética simbolista*. São Paulo: Cultrix, 1985. p. 98.

⁶ BLANCHOT, op. cit., nota 1, p. 37.

⁷ *Ib.*, p. 37.

⁸ *Ib.*, p. 38.

⁹ *Ib.*, p. 38.

¹⁰ *Ib.*, p. 39.

¹¹ MALLARMÉ, Stéphane. Théodore de Banville. *Divagações*. Trad. Fernando Sheibe. Florianópolis: UFSC, 2010. p. 90

¹² BLANCHOT, Maurice. *O livro por vir*. São Paulo: Martins Fontes, 2005. p. 19

possibilitada pela tessitura das imagens textuais: “O símbolo não significa nada, não exprime nada. Ele apenas torna presente – fazendo-nos presentes nela – uma realidade que escapa a qualquer outra captura, e parece surgir, ali, prodigiosamente próxima e prodigiosamente longínqua, como uma presença estrangeira”.¹³ Mas é o leitor, diante do texto, que recupera o seu sentido simbólico, “que [...] experimenta um poder de afirmação que parece transbordar infinitamente a esfera limitada em que esse poder se exerce”.¹⁴ Para Blanchot, o símbolo “é o lugar de uma força de expansão infinita.”

Afastando-nos um instante do diálogo de Blanchot com as ideias estéticas de Mallarmé, é possível estabelecer aqui uma relação com a concepção da imagem simbólica em Paul Ricœur, para quem o símbolo, em sua opacidade, funciona como um “excesso de significação”¹⁵, que se opõe à significação literal da palavra, inserida no discurso para evocar algo ausente ou de difícil apreensão. Esse silêncio cifrado, próprio da linguagem poética, é perfeitamente compreendido pelos poetas, tal como revelam as palavras de Octavio Paz:

A palavra se apoia num silêncio *anterior* à fala – num pressentimento de linguagem. O silêncio, *depois* da palavra, se escora numa linguagem – é o silêncio cifrado. O poema é a passagem entre um silêncio e outro – entre o querer dizer e o calar que funde querer e dizer.¹⁶

Conforme Blanchot, aquilo que chama a atenção em Mallarmé “é a impressão de que certo arranjo das palavras poderia não ser nada diferente do silêncio.”¹⁷ O crítico conclui, fundamentando-se no poeta: “Com palavras pode-se fazer silêncio. Pois a palavra pode também se tornar vã e dar, por sua própria presença, a impressão de sua falta.”¹⁸

No poema, o silêncio, para se expressar, precisa da materialidade da página, dos espaços em branco entre as estrofes, das pausas no fim do verso e no interior dele,

¹³ *Ib.*, p. 127

¹⁴ *Ib.*, p. 128

¹⁵ RICŒUR, Paul. *Teoria da interpretação*. Lisboa: Edições 70, 1987. p. 67.

¹⁶ PAZ, Octavio. *Recapitulações*. In: *O arco e a lira*. São Paulo: Cosac Naify, 2012. p. 315

¹⁷ BLANCHOT, op. cit. Nota 1, p. 41

¹⁸ *Ib.*, p. 41

¹⁹ MENDES, Murilo. *Lá Longe*. In: MENDES, M. *Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994. p. 561

²⁰ Este prefácio está disponível em: <http://www.uni-due.de/lyriktheorie/texte/1897_mallarme.html>. Consultado em dez. 2012. Excerto citado por Blanchot: “L’avantage, si j’ai droit à le dire, littéraire, de cette distance copiée qui mentalement sépare des [418] groupes de mots ou les mots entre eux, semble d’accélérer tantôt et de ralentir le mouvement, le scandant, l’intimant même selon une vision simultanée de la Page: celle-ci prise pour unité comme l’est autrepars le Vers ou ligne parfaite. La fiction affleurerá et se dissipera, vite, d’après la mobilité de l’écrit, autour des arrêts fragmentaires d’une phrase capitale dès le titre introduite et continuée”.

²¹ *Ib.*, nota 1, p. 42.

das imagens que aludem a algo que não é dito, apenas sugerido. O poeta Murilo Mendes (1901-1975), no poema “Lá longe”, por exemplo, alude a um não lugar – uma utopia, portanto –, em que tudo funciona ao contrário de um “aqui”, próximo, real, sofrível. O ritornelo – “Lá longe” – introduz cumulativa e implicitamente as diferenças entre a dimensão real e a ideal, sem que nunca se referir à primeira, espaço da carência de paz, de amor, de diálogo e *locus* da morte:

Lá longe,
onde a polícia lavra os campos.
Lá longe
onde ninguém cresce ou diminui.
Lá longe
onde navios de guerra dormem dentro de garrafas.
Lá longe
onde Oriente e Ocidente
debruçados à janela dialogam.
Lá longe
onde cada um
tem seu pão, sua dama e sua paz.
Lá longe
onde os descantos antigos movem os rios.
Lá longe
onde forma, palavra e energia se unem.
Lá longe
onde Deus caminha com pés de alfombra.
Lá longe
onde “Quero nascer” a morte diz.¹⁹

O último verso confirma a inversão preparada pelos versos anteriores: no espaço idealizado está a vida; aquilo que se considera vida é o espaço em que está a “morte”. A pausa métrica do ritornelo dá impressão de prolongar-se devido ao fato de que o verso seguinte é bem mais longo, provocando um silêncio maior no intervalo entre a pausa final e o início do verso seguinte. Além disso, na segunda sílaba do verso “Lá longe”, há um prolongamento do som devido à nasalização da vogal “o”, reiterando sonoramente a ideia da distância entre o “aqui”, implícito, e o “lá” idealizado.

Blanchot chama a atenção para o fato de que, no poema, as palavras podem “imitar e representar o movimento”, como em “Um lance de dados jamais abolirá o acaso”, e cita excerto do próprio Mallarmé²⁰ no prefácio do poema: “A vantagem... literária dessa distância copiada que mentalmente separa grupos de palavras ou palavras entre si parece ora acelerar, ora diminuir o movimento, escandindo-o, até intimidando-o, segundo uma visão simultânea da Página; esta tomada como uma unidade, como em outra parte o é o verso ou linha perfeita.”²¹

Em diálogo com a obra de Mallarmé, Blanchot refere-se ao poder do livro de reter a abstração, de isolamento, de transposição da linguagem, afastando-a

do acaso, “resto da contingência das coisas reais e porque, enfim, dela afasta o próprio homem, aquele que fala e aquele que ouve”.²² Mallarmé queria representar o silêncio na brancura da página e valorizou o espaço entre as estrofes e em meio à página como um silêncio significativo, tão belo de compor quanto um verso. Mas, observa Blanchot, o silêncio, para se expor, “apela para algo material, torna-se presente de uma maneira que arruína a orgulhosa construção erguida sobre o vazio, e ela, a própria ausência, não tem outro recurso, para se introduzir no mundo dos valores significativos e abstrato, senão o de se realizar como uma coisa”.²³

Essa afinidade com o silêncio é uma constante na criação poética que, paradoxalmente, emprega as palavras, mas aponta a sua insuficiência para expressar os sentimentos, tal como revela o poema “L’ Homme”, a seguir, de Fernando Pessoa (1888-1935):

Não: toda palavra é a mais. Sossega!
Deixa, da tua voz, só o silêncio anterior!
Como um mar vago a uma praia deserta, chega
Ao meu coração a dor.

Que dor? Não sei. Quem sabe saber o que sente?
Nem um gesto. Sobreviva apenas ao que tem
que morrer
O luar e a hora e o vago perfume indolente
E as palavras por dizer. [12-6-1918]²⁴

A escrita literária é a possibilidade de fuga do tédio em relação às coisas, sentidas como “sólidas e preponderantes”²⁵ por Mallarmé, mas que se tornam ausentes na linguagem literária. A literatura tem esse poder de ir na direção de outra coisa, de afastar e transfigurar a realidade. Blanchot observa que o aspecto mais marcante das reflexões de Mallarmé está na sua concepção da linguagem, vista como impessoal, com existência independente e absoluta. A linguagem “não supõe alguém que a expresse, ninguém que a ouça; ela se fala e se escreve”.²⁶ Mas ela fala através do poeta, que se encontra em estado de solidão. Essa é sua magia. Conforme Blanchot, a linguagem é uma espécie de “consciente sem sujeito que, separado do ser, é afastamento, contestação, poder infinito de criar o nada e se situar numa falta”.²⁷

No capítulo intitulado “René Char”, de *A parte do fogo*, Blanchot retoma discussões sobre a tensão entre o real e a linguagem poética, reiterando a ideia de que o poema é “esse movimento em direção a algo que não é”.²⁸ Assinala o crítico que a contradição poética fundamental situa-se no fato de que: “o poema caminha para a ausência, mas para recompor com esta a realidade total”.²⁹ Citando imagens de René Char (1907-1988), Blanchot considera que o poema nunca está presente:

Ele está sempre aquém ou além. Ele nos escapa porque é mais nossa ausência do que nossa presença, que ele começa esvaziando ao tirar coisas delas mesmas e que ele substitui sempre pelo que nos mostra, o que não pode ser mostrado, pelo que ele diz, o que não pode ser dito, designando, seja o “o grande longínquo não formulado”, seja o “fascinante impossível”, seja como o reino do imaginário, o horizonte de evidência, silêncio e nada sem o qual não poderíamos viver, nem falar, nem ser livre. É o “insondável abismo das trevas em perpétuo movimento”, é “o Anjo, nosso primordial problema”, é “a cor negra que encerra o impossível vivo”, “a angústia... dona da palavra”.³⁰

Assim, o poema não pertence ao mundo das palavras já ditas, do *déjà vu*, mas delinea aquilo que falta ao real, abriga a irrealidade, o sonho, o desejo, inclusive o silêncio. Mesmo realizado, o poema, como assinala Blanchot, continua impossível, mistério entronizado, unindo “inexprimível e incompreensível, o fundo obscuro do ser e a transparência da consciência que funda”.³¹ Diante do poema de Char, o leitor é levado a refletir sobre o inexprimível, o silenciado, sobre aquilo que é, no limite, o sentido oculto da vida, vislumbrado apenas em fragmentos:

La vie inexprimable
La seule en fin de compte à laquelle tu acceptes de t’unir
Celle que t’est refusée chaque jour par les êtres
et par les choses
Dont tu obtiens péniblement de-ci de-là quelques
fragments décharnés
Au bout de combats sans merci
Hors d’elle tout n’est qu’agonie soumise fin grossière.³²

Blanchot observa que o tom dos poemas de Char é soberano, próximos às vezes dos aforismos de Heráclito pela concisão e força. As formas aforísticas expressam a energia de uma “consciência excessiva e mesmo oracular”³³, que busca no peso dos vocábulos abstratos a sua densidade. Suas imagens não designam ou ilustram

²² *Ib.*, nota 1, p. 42.

²³ *Ib.*, nota 1, p. 43.

²⁴ PESSOA, Fernando. Novas poesias inéditas. In: *Obra poética*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1976. p. 680

²⁵ MALLARMÉ, apud BLANCHOT, op. cit., nota 1, p. 45

²⁶ *Ib.*, p. 47.

²⁷ *Ib.*, nota 2, p. 105.

²⁸ *Ib.*, nota 2, p. 105.

²⁹ BLANCHOT, M. René Char. *Ib.*, nota 1, p. 105.

³⁰ *Ib.*, p. 104-105.

³¹ *Ib.*, p. 107.

³² “A vida inexprimível/ A única finalmente à qual aceitas te unir/ A que te é recusada todos os dias pelos seres e pelas coisas/ Da qual obténs penosamente aqui e ali alguns fragmentos descarnados/ No fim de combates sem trégua/ Fora ela tudo é apenas agonia submissa, fim grosseiro” (trad. Ana Maria Scherer). In: CHAR, René, apud BLANCHOT, op. cit., nota 2, p. 104.

³³ *Ib.*, p. 108

coisas e seres, nem são associações subjetivas, mas sinalizam a ausência de algo, provocando o desejo de possuí-lo.³⁴ E essa própria ausência restitui o fundo de sua presença, o interior no qual penetramos ou sua “matéria-emoção”.³⁵ Há, nas imagens de Char, um desejo de penetrar na intimidade das coisas para delas extrair os seus segredos, o movimentos dos seres e das coisas, conforme sublinha Blanchot.

Michel Collot, no seu livro *La poésie moderne et la structure d'horizont*, observa que os poetas modernos, desde Baudelaire, tornaram-se muito atentos e abertos à dimensão de uma profundidade inesgotável. Evocam estados de alma quase sobrenaturais, a partir de coisas simples, abrindo uma perspectiva na direção do infinito. O poeta ultrapassa então sensível e, como um filósofo, busca alcançar o sentido que está além da coisa em si para revelar outro mundo.³⁶

O livro *Uma voz vinda de longe* (2002), publicado no ano que antecede a morte de Blanchot, reúne textos escritos em diferentes momentos de sua vida, a contar de 1958. Entre outros, os ensaios sobre a escrita de três poetas – Louis-René des Forêts, René Char e Paul Celan – dão oportunidade para que o crítico prossiga as suas reflexões sobre a poesia e a linguagem poética.

No primeiro ensaio, intitulado “Anacruse. Sobre os poemas de Louis-René des Forêts”, Blanchot reflete sobre os livros *Les Mégeres de la mer*, *Poèmes de Samuel Wood* e *Ostinato*. Inicialmente, o crítico recorda que, quando estava na cidade de Èze, sul da França, tinha no seu quarto uma efígie da jovem que foi chamada “L' Inconnue de la Seine”. Trata-se da réplica de uma máscara mortuária de uma jovem, que se suicidou em torno do ano de 1875 e cujo rosto apresenta os olhos fechados e um sorriso de felicidade nos lábios³⁷. Essa lembrança suscita, em Blanchot, uma aproximação ao livro *Poèmes de Samuel Wood*³⁸, de Louis-René des Forêts (1918-2000). O terceiro poema do livro evoca a figura da jovem da máscara mortuária da “Desconhecida do Sena”:

[...]

C' est ele encore souriant debout
Parmi les asters et les roses
Dans la pleine lumière de sa grâce
Fière comme ele fut toujours
Elle ne se fait voir qu' en rêve
Trop belle pour endormir la douleur
Avec tant de faux retours
Qui attestent son absence.³⁹

A figura silenciosa e bela da jovem, em meio aos ásteres e às rosas, “em plena luz de sua graça”, recorda, em Blanchot, a “Jovem da Efígie”, suicida, e sustenta o que o crítico chama de “qualidade espectral” dos poemas de Forêt. Essa qualidade revela-se, nos versos, pela falta

de contornos nítidos na imagem da jovem, o que corrobora a ideia de ausência, própria da experiência simbólica. O espectro é considerado pelo crítico como a “Mensageira da Melancolia”, que ele associa à aparição evocada por Henry James em *A volta do parfuso*.

No poema, a imagem da jovem parece vir de uma experiência onírica, que provoca um estremeamento, já que se trata de um rosto tomado pela morte, ao mesmo tempo produz uma atração, porque o eu-lírico alude ao desejo de dormir para reencontrá-la:

Non, elle est là et bien là,
Qu' importe si le sommeil nous abuse
Il faut se brûler les yeux ,
Endurer cette douce souffrance,
Ébranler, perdre même la raison,
Détruire ce qui viendrait à détruire
L' apparition merveilleuse,
Accueillie comme on tremble
À la vue d' un visage saisi par la mort
Dans le dernier éclat de sa fleur.

Elle est là pour veiller sur nous
Qui ne dormons que pour la voir
Quand par honte, par peur de nos larmes
Nous ne songeons le jour qu' à fuir dehors
Non sans guetter là aussi son retour
Et c' est en quête d' un mauvais refuge
Nous abrutir sous le soleil que brûle.⁴⁰

O poeta Forêts concebe a morte como o silêncio definitivo e perfeito e, nesse sentido, pergunta-se Blanchot: “por que não romper as amarras para ir na direção dela, na morte, através da morte não apenas consentida, mas convocada”⁴¹, e, conforme verso do terceiro poema, “escolhida como a forma perfeita de silêncio?”⁴²

Essa reflexão sobre poesia, silêncio e morte, prossegue no ensaio de Blanchot sobre a poesia de Paul Celan (1920-1970), intitulado “O último a falar”. O silêncio, para Celan, coaduna-se com a poesia. Em discurso proferido por ocasião da cerimônia em que ele

³⁴ *Ib.*, p. 109

³⁵ Expressão empregada por Blanchot, que se tornou título de livro de Michel Collot, um dos grandes teóricos atuais da lírica moderna.

³⁶ COLLOT, Michel. *La poésie Moderne et la structure d'horizont*. Paris: PUF, 1989.

³⁷ Nota: Após 1900, essa máscara mortuária, de que Blanchot possuía uma cópia, tornou-se ornamento de muitas casas de artistas e inspirou muitos trabalhos literários, incluindo dos escritores franceses e de outros países, entre os quais Jules Supervielle, Louis Aragon, Rainer Maria Rilke e Vladimir Nabokov.

³⁸ Esse nome, Samuel Wood, chamado “Samuel Forêts” por Blanchot, afigura-se como um alter-ego do poeta

³⁹ FORÊTS, Louis-René. *Les mégères de la mer*, suivi de *Poèmes de Samuel Wood*. Paris: Gallimard, 2008. p. 41

⁴⁰ DES FORÊTS, 2008, p. 42 (grifamos)

⁴¹ BLANCHOT, M. *Uma voz vinda de outro lugar*. Trad. de Adriana Lisboa. Rio de Janeiro: Rocco, 2011, p. 17.

⁴² DES FORÊTS, 2008, p. 44.

recebeu, em 1960, o Prêmio Georg Büchner, o poeta romeno afirma a tendência da poesia, do século XX, ao emudecimento:

Certamente, o poema – o poema hoje – (e isto tem a ver, creio, embora só indiretamente, com as dificuldades – não subestimáveis – da escolha de palavras, com o rápido declive da sintaxe ou o sentido atento da elipse), ele mostra uma forte e inegável tendência ao emudecimento.

Ele se afirma – permitam-me, depois de tantas formulações extremas, fazer mais esta –, o poema se afirma à beira de si mesmo; incessantemente ele chama e se busca, a fim de existir, de seu Já-não-mais em seu Ainda-e-sempre.⁴³

Na leitura dos poemas de Celan, Blanchot chama a atenção para alguns aspectos marcantes na obra do poeta, tais como tensão da linguagem, concentração, economia dos versos. Os poemas breves, “cercados de brancos”, apontam uma direção para algo não dito, apenas sugerido, porque as palavras não conseguem expressar plenamente o sentido. Fascinado, o leitor lê as palavras e os silêncios e vive uma experiência simbólica pela qual preenche os “pontos de indeterminação do texto”,⁴⁴ com a sua experiência e imaginação. O poema a seguir, do livro *Mudança de ar* (1967), é um exemplo de uma forma cuja “pregnância simbólica”,⁴⁵ com a ambiguidade que lhe é própria, exige uma leitura que ultrapasse o dado imediato e busque o todo:

NOS RIOS AO NORTE DO FUTURO

lanço a rede que tu
hesitante carregas
com sombras escritas
por pedras.⁴⁶

Atraído, no caso, pelo poema, o leitor transcende o texto existente, preenche os silêncios, refletindo sobre os “rios ao norte do futuro” que sugerem um tempo outro, indeterminado, um futuro distante, em contraste com um presente feito de medo, de dúvidas e de “sombras escritas por pedras”. Independente de conhecer a história de Celan e sua família – ele, prisioneiro de campos de trabalhos forçados, e os pais, assassinados pelos nazistas – o leitor identifica a dor que ressuma dos versos. O eu-lírico tenta

lançar uma ponte para o Outro, o tu intratextual que pode ser lido como um desdobramento do Eu, que recebe a rede e “hesitante [a] carrega”. Analisando um poema breve de Celan, Blanchot sugere que, nesses pequenos poemas, os silêncios em torno do texto tão concentrado alude ao vazio ou a uma saturação do vazio:

O que nos fala, aqui, alcança-nos pela extrema tensão da linguagem, por sua concentração, pela necessidade de manter, de levar um na direção do outro, numa união que não cria uma unidade, palavras doravante associadas, unidas por outra coisa que não o seu sentido, apenas orientadas na direção de... E o que nos fala nesses poemas, em geral muito curtos, em que termos e frases parecem, graças ao ritmo de sua brevidade indefinida, cercados de branco, é que esse branco, essas paradas, esses silêncios não são pausas ou intervalos que permitam a respiração da leitura, mas pertencem ao mesmo rigor, aquele que só autoriza um pouco de relaxamento, um rigor não verbal que não seria destinado a conter sentido, como se o vazio fosse menos uma falta do que uma saturação, **um vazio saturado de vazio**.⁴⁷

Mas o breve poema, denso, tenso e enigmático, abre-se novamente para outros leitores que lerão esses pontos de indeterminação de outro modo e criativamente – eis a fascinação da literatura. Em discurso por ocasião do recebimento do Prêmio Literário da Cidade de Bremen, em 1958, Celan alude a essa abertura do poema e o seu direcionamento a um Tu, aberto à recepção do texto:

Os poemas estão sempre em movimento, estão em relação a alguma coisa, inclinam-se na direção de alguma coisa. Na direção de quê? De algo que se mantém aberto e que poderia ser habitado, de um Tu a quem seria possível talvez falar, de uma realidade próxima de uma palavra.⁴⁸

Blanchot chama a atenção sobre o que deve ter significado, para Celan, a possibilidade de escrever em alemão, aquela “língua através da qual a morte se abateu sobre ele, sobre seus próximos, sobre milhões de judeus e não judeus, um evento sem resposta”. E conclui essa reflexão interrogativa com as próprias palavras do poeta:

Acessível, próxima e não perdida, restava, em meio a tudo o que foi preciso perder, uma única coisa: a língua. Ela, a língua, permaneceu não perdida, sim, apesar de tudo. Mas lhe foi necessário então passar por suas próprias faltas de resposta, passar por um terrível mutismo, passar por penumbras espessas de uma fala assassina. Ela passou sem se dar palavras para o que havia acontecido. Mas passou por esse lugar do Acontecimento. Passou e pôde mais uma vez regressar ao dia, enriquecida com tudo isso. Foi nessa língua que, durante esses anos e os anos seguintes, tentei

⁴³ CELAN, Paul. O Meridiano. In: CELAN, P. *Cristais*. Sel. e trad. de Cláudia Cavalcanti. São Paulo: Iluminuras, 1999, p. 178.

⁴⁴ Cf. INGARDEN, Roman. *A obra de arte literária*. Lisboa: Fundação Gulbenkian, 1979. p. 269-277.

⁴⁵ Cf. CASSIRER, Ernst. *La philosophie des formes symboliques* 3. Paris: Minuit, 1972. p. 217-231.

⁴⁶ CELAN, Paul. *Cristal*. São Paulo: Iluminuras, 1999. p. 107 *Les mégères de la mer*, suivi de *Poèmes de Samuel Wood*. Paris: Gallimard, 2008.

⁴⁷ BLANCHOT, op.cit., nota 41, p. 75

⁴⁸ CELAN, Paul. Apud BLANCHOT, op. cit. nota 41, p. 103

escrever poemas: a fim de falar, a fim de me orientar e aprender onde eu estava e aonde tinha de ir para que alguma realidade se esboçasse para mim.⁴⁹

Os ensaios críticos de Maurice Blanchot sobre a linguagem, a poesia e o silêncio recuperam outras reflexões que o escritor desenvolveu sobre a natureza da obra de arte literária. Nessas, retorna seguidamente ao contraste entre a linguagem cotidiana, ou linguagem bruta, e a linguagem essencial, que é a da poesia, mas também de toda literatura que alcançar a complexidade da linguagem, afastando-se do lugar comum. O “espaço literário”, espaço do enigma, retira a linguagem do fluxo do mundo para que ela responda às exigências da linguagem essencial. Nela, a imagem, de acordo com Blanchot, “não é ornamento nem um detalhe do poema”, mas o próprio poema, com sua ambivalência, opacidade, contradição fundamental. No poema, a linguagem reúne “a gravidade da frase e o voo das imagens”⁵⁰ A escrita literária é, assim, uma “experiência total” da linguagem, que implica presença e ausência, o dito e o sugerido, explora a palavra e também o silêncio da palavra.

Referências

- BLANCHOT, Maurice. *La part du feu*. Paris: Gallimard, 1949.
- BLANCHOT, Maurice. *A parte do fogo*. Trad. Ana Maria Scherer. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.
- BLANCHOT, Maurice. *Une voix venu d' ailleurs*. Paris: Gallimard: 2002. (Folio; essais)
- BLANCHOT, Maurice. *Uma voz vinda de outro lugar*. Trad. de Adriana Lisboa. Rio de Janeiro: Rocco, 2001.
- BLANCHOT, Maurice. *O livro por vir*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- BLANCHOT, Maurice. *Le livre pour venir*. Trad. de Leyla Perrone-Moisés. Paris: Gallimard, 1959. (Folio; Essais)
- CASSIRER, Ernst. *La philosophie des formes symboliques 3*. Paris: Minuit, 1972.
- CELAN, Paul. *Cristais*. Sel. e trad. de Cláudia Cavalcanti. São Paulo: Iluminuras, 1999.
- COLLOT, Michel. *La poésie Moderne et la structure d' horizon*. Paris: PUF, 1989.
- DES FORÊTS, Louis-René. *Les mégères de la mer*, suivi de *Poèmes de Samuel Wood*. Paris: Gallimard, 2008.
- http://www.uni-due.de/lyriktheorie/texte/1897_mallarme.html
- INGARDEN, Roman. *A obra de arte literária*. Trad. de Albin E. Beau, Maria da Conceição Puga e João F. Barreto. Lisboa: Fundação Gulbenkian, 1979.
- MALLARMÉ, S. Poesia e sugestão. In: GOMES, Álvaro Cardoso. (Org.). *A estética simbolista*. São Paulo: Cultrix, 1985.
- MALLARMÉ, Stéphane. *Divagações*. Trad. Fernando Sheibe. Florianópolis: UFSC, 2010.
- MENDES, Murilo. *Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.
- PAZ, Octavio. Recapitulações. In: PAZ, Octavio. *O arco e a lira*. Trad. de Ari Roitman e Paulina Wacht. São Paulo: Cosac Naify, 2012.
- PESSOA, Fernando. Novas poesias inéditas. In: *Obra poética*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1976.
- RICCEUR, Paul. *Teoria da interpretação*. Lisboa: Edições 70, 1987.

Recebido: 08 de janeiro de 2013
Aprovado: 27 de fevereiro de 2013
Contato: ana.lisboa@puccs.br

⁴⁹ Ib., p. 105

⁵⁰ BLANCHOT, M. René Char In: op. cit. nota 2, p. 111.