



UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ
CENTRO DE HUMANIDADES
DEPARTAMENTO DE LITERATURA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
MESTRADO EM LITERATURA COMPARADA

AMANDA JÉSSICA FERREIRA MOURA

O FORA NA LITERATURA DE HILDA HILST

FORTALEZA
2016

AMANDA JÉSSICA FERREIRA MOURA

O FORA NA LITERATURA DE HILDA HILST

Dissertação apresentada como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre ao Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade Federal do Ceará. Área de concentração: Literatura Comparada.

Orientador: Prof. Dr. Cid Ottoni Bylaardt

FORTALEZA
2016

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação
Universidade Federal do Ceará
Biblioteca Universitária

Gerada automaticamente pelo módulo Catalog, mediante os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

- M884f Moura, Amanda Jéssica Ferreira.
O fora na literatura de Hilda Hilst / Amanda Jéssica Ferreira Moura. – 2016.
93 f.
- Dissertação (mestrado) – Universidade Federal do Ceará, Centro de Humanidades, Programa de Pós-Graduação em Letras, Fortaleza, 2016.
Orientação: Prof. Dr. Cid Ottoni Bylaardt.
1. Deus. 2. Espaço Literário. 3. Fora. I. Título.

CDD 400

AMANDA JÉSSICA FERREIRA MOURA

O FORA NA LITERATURA DE HILDA HILST

Dissertação submetida ao Curso de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Ceará, como requisito para o grau de Mestre em Letras com concentração na área de Literatura Comparada.
Orientador: Prof. Dr. Cid Ottoni Bylaardt.

Aprovada em \ \ 16

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Cid Ottoni Bylaardt (Orientador)
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Prof. Dr. Yuri Brunello
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Prof. Dr. Douglas Carlos de Paula Moreira
Universidade Estadual do Ceará (UECE)

dedico aos meus pais e, em memória, à minha mãe outra, ao meu
irmão — eterno menino — e ao meu avô gaiato. ao inefável.

AGRADECIMENTOS

agradeço àqueles que, de um modo ou de outro, me cuidam.

Estou sozinha se penso que tu existes.
Não tenho dados de ti, nem tenho tua vizinhança.
E igualmente sozinha se tu não existes.
De que me adiantam
Poemas ou narrativas buscando

Aquilo, que se não é, não existe
Ou se existe, então se esconde
Em sumidouros e cimões, nomenclaturas

Naquelas não evidências
Da matemática pura? É preciso conhecer
Com precisão para amar? Não te conheço.

Só sei que desmereço se não sangro.
Só sei que fico afastada
De uns fios de conhecimento, se não tento.
Estou sozinha, meu Deus, se te penso.

(Hilda Hilst)

O poema é a ausência de resposta. O poeta é aquele que, pelo seu sacrifício, mantém em sua obra a questão aberta. Em todos os tempos, ele vive o tempo da aflição, e seu tempo é sempre o tempo vazio em que tem de viver, é a dupla infidelidade, a dos homens, a dos deuses, os que já não estão e os que ainda não estão. O espaço do poema é inteiramente representado por esse *e* que indica a dupla ausência, a separação em seu instante mais trágico, mas a questão de saber se é também o *e* que une e que liga, a palavra pura em que o vazio do passado e o vazio do futuro se tornam presença verdadeira, o “agora” do dia que nasce, essa questão está reservada na obra, é o que na obra se revela no retorno à dissimulação, à aflição do esquecimento. É por isso que o poema é a pobreza da solidão. Essa solidão é o entendimento do futuro, mas entendimento impotente: o isolamento profético que, aquém do tempo, anuncia sempre o começo.

(Maurice Blanchot)

RESUMO

A presente pesquisa dedica-se ao estudo de três textos de Hilda Hilst — *A Obscena Senhora D*, *Com os meus olhos de cão* e “Kadosh” — propondo-se a refletir acerca de um fio condutor que parece interligá-los: a recorrência de personagens escritores que intentam uma busca por Deus. Tal situação parece nunca levar os protagonistas à paz interior ou ao apaziguamento de suas questões, mas a uma zona de inquietação e extravio, a um *fora*, onde Hillé, Amós e Kadosh já não têm domínio; região ou experiência de mistério, de quebra da lógica tradicional. Nesse percurso, observamos que o divino e a palavra poética pressionam os sujeitos destituindo-os de autoridade para que o *fora*, a voz vinda de outro lugar, o desconhecido, possa, insubordinado, brilhar. Em diálogo, especialmente, com o pensamento de Maurice Blanchot, mas também com pensadores como Barthes, Foucault e Bataille, questões relativas ao fazer literário são postas, como: a dispensa do autor, a solidão essencial, o silêncio próprio à literatura, a palavra bruta e a palavra essencial, a imagem e o símbolo no espaço literário e a noção do neutro.

Palavras-chave: Deus. Espaço Literário. Fora

RÉSUMÉ

Cette recherche traite de l'étude de trois textes de Hilda Hilst – *A Obscena Senhora D*, *Com os meus olhos de cão* et "Kadosh" – proposant de réfléchir sur un fil conducteur qui semble les interconnecter: la récurrence de personnages écrivains qui ont l'intention de chercher Dieu. Une telle situation ne semble jamais conduire les protagonistes à la paix intérieure ou à l'apaisement de leurs questions, mais à une zone d'agitation et de perte, à un dehors où Hillé, Amós et Kadosh n'ont plus de maîtrise; région ou expérience de mystère, la rupture de la logique traditionnelle. Dans ce cours, nous observons que le divin et le mot poétique pressent les sujets en les retirant de l'autorité afin que le dehors, la voix venue d'ailleurs, l'inconnu, puisse, insubordonné, briller. En dialogue, surtout avec la pensée de Maurice Blanchot, mais aussi avec des penseurs tels que Barthes, Foucault et Bataille, des questions liées à la création littéraire sont posées, telles que : l'exemption de l'auteur, la solitude essentielle, le silence propre à la littérature, la parole brute et la parole essentielle, l'image et le symbole dans l'espace littéraire et la notion de neutre.

Mots-clés: Dieu. L'espace littéraire. Dehors

SUMÁRIO

1	DA ORIGEM: “palavra iniciante”	12
2	SOLIDÃO E SENTIDO EM A <i>OBSCENA SENHORA D</i> : “Te busquei, Infinito	15
2.1	“Rimas soltas voejando o vão da escada”	15
2.2	“um nascível irrompe nessa molhadura de fonemas, sílabas”	18
2.3	“nossas irrespondíveis perguntas”.....	29
3	AMÓS KÉRES E A EXPERIÊNCIA INTERIOR: “uma iridescência, um sol além de todos os eus”.....	35
3.1	“Depois daquilo que não sei explicar”	35
3.2	“em direção àquele riso”.....	45
3.3	“Dessignificando”.....	50
3.4	“Meus eus desintegrados/ E APENAS / O tu de ti em mim”.....	58
4	KADOSH E O OUTRO,” algum outro santíssimo”	64
4.1	“porque até agora persigo a quem não vejo”	64
4.2	“Uma sombra, um rasto”.....	69
4.3	“e eu sobre a areia do deserto”.....	79
5	CONSIDERAÇÕES FINAIS: “e a conclusão se torna o desaparecimento de qualquer conclusão”	87
	REFERÊNCIAS	90

1 DA ORIGEM: “palavra iniciante”

Como a palavra sagrada, parecendo carregar na obra sua estranheza, e herdando sua desmesura, seu risco, sua força, que recusa todo cálculo e toda garantia. Como a palavra sagrada, o que está escrito vem não se sabe de onde, é sem autor, sem origem, e, por isso, remete a algo mais original

(Maurice Blanchot)

Hilda Hilst dispensa apresentações. Se outrora a vida da escritora foi mais comentada que sua obra, parece-nos que, atualmente, essa situação tem sido revertida. Hilst está nas prateleiras de qualquer livraria, seu público é amplo e de faixa etária diversificada. Além disso, a academia vem estimulando a leitura dos textos hilstianos, o que tem resultado em várias pesquisas acerca da obra da autora. No entanto, sua densa produção literária de mais de quarenta títulos — construída ao longo de cinquenta anos, nos quais a autora escreveu poesia, teatro, prosa de ficção e crônicas — ainda permanece como um desafio aos que buscam refletir acerca da tessitura da linguagem literária da escritora. Nesse ínterim, há textos amplamente festejados e discutidos, como *A obscena Senhora D*, mas há aqueles que permanecem à sombra, pouco comentados, como *Com os meus olhos de cão* e “Kadosh”.

Percebemos que os textos citados possuem, além de inegáveis força e beleza, um fio condutor que parece interligá-los: a recorrência de protagonistas escritores que buscam uma experiência com o divino. Em seus percursos, as buscas pelo divino e pela palavra literária, por vezes, misturam-se. Tais situações, no entanto, parecem nunca levá-los à paz interior, ao repouso e às tranquilas certezas¹, mas a uma zona de inquietação e extravio, a um *fora*², em que Hillé, Amós e Kadosh já não têm domínio.

Do *fora*, parte uma fala que não é humana, uma voz vinda de outro lugar, uma palavra iniciante (BLANCHOT, 2011, p.64), que é origem. Não é apenas uma região ou

¹ “A obra de arte nunca está ligada ao repouso” (BLANCHOT, 2011, p. 221)

² Tatiana Salem Levy (2011) explica que o *fora* não é um conceito categórico, facilmente explicável dentro dos limites do conhecimento, “mas antes uma prática em vias de se fazer” (p. 135), uma estratégia de resistir à tradição racional e intentar novas possibilidades éticas e estéticas. A autora afirma que, com a mudança ocorrida na literatura no início do século XX, quando escritores como Kafka, Proust e Mallarmé enfatizavam o ato da escrita e a realidade própria da narrativa, rompendo com premissas fundamentais de um realismo literário, fez-se necessário pensar uma nova relação entre a literatura e o real. Assim, Blanchot criou o conceito do *fora*, que intenta novas relações entre a literatura e o real, compreendendo que ela não é simplesmente o espelho do mundo, portanto o texto literário não é referência direta a algo que lhe é externo.

experiência na qual o sujeito pode tranquilamente transitar, mas é justamente a extinção da interioridade do sujeito. O *fora* é a experiência da não-experiência, como nos explica Blanchot, de modo que as buscas dos personagens hilstianos partem desse *fora* e a ele retornam. No *fora*, o sujeito não tem domínio, portanto quem surge é um murmúrio longínquo, desconhecido³.

Isto posto, é singular a maneira como cada um desses textos propõe tais questões, o que nos conduz a analisar separadamente as obras, dedicando um capítulo para cada uma delas. No primeiro capítulo, intitulado “SOLIDÃO E SENTIDO EM A *OBSCENA SENHORA D* — ‘Te busquei, Infinito’” analisamos *A obscena Senhora D*, publicado originalmente em 1982. Tal livro apresenta Hillé, uma senhora de sessenta anos, escritora, tida como louca pela vizinhança, que decide isolar-se, habitar o vão da escada e importar-se apenas em perguntar-se acerca do “sentido das coisas” (HILST, 2001, p.17), destinando essas perguntas a um Deus que nunca responde.

No segundo, “AMÓS KÉRES E A EXPERIÊNCIA INTERIOR: ‘uma iridescência, um sol além de todos os eus’”, analisamos *Com os meus olhos de cão*, publicado em 1986. Deparamo-nos com Amós, professor universitário de matemática e poeta que, depois de uma experiência com um Grande Riso, sente-se impelido a abandonar progressivamente as atividades civilizadas. Ele prossegue em direção àquele riso, que é excesso e quebra da lógica ordinária. Nessa trajetória, descobre-se que as buscas pelo divino e pela poesia sacrificam o sujeito e, insubordinadas, pressionam o mundo do trabalho e da estabilidade, pois não se apoiam em nenhuma verdade existente.

Por fim, temos o terceiro capítulo, cujo título é “KADOSH E O OUTRO, ‘algum outro santíssimo’”, em que refletimos acerca do conto “Kadosh”, publicado em 1973, constituindo livro homônimo. Nesse texto, o poeta persegue incessantemente o Grande Obscuro. A relação entre ambos, no entanto, pauta-se em uma intransponível distância, de modo que se contactar com o Desconhecido significa acolher sua estrangeiridade ao invés de buscar familiaridade. Perseguir esse Outro é tornar-se também um exilado sempre em busca do que não se deixa esclarecer ou dominar, um errante no deserto.

³ Para Foucault, “o Fora da linguagem está associado à despersonalização do sujeito e ao conseqüente surgimento do que ele chama de o ser da linguagem (LEVY, 2011, p.11), de modo que “A experiência do fora é a experiência impessoal, que se abre ao outro, ao desconhecido” (LEVY, 2011, p.137).

Nesse ínterim, e em diálogo, especialmente, com o pensamento blanchotiano, questões relativas ao fazer literário se põem, como: a dispensa do autor, a solidão essencial, o silêncio próprio à literatura, a palavra bruta e a palavra essencial, a imagem e o símbolo no espaço literário e a noção do neutro, todas interligadas ao conceito do *fora*.

2 SOLIDÃO E SENTIDO EM A *OBSCENA SENHORA D*: “Te busquei, Infinito”

2.1 “Rimas soltas voejando o vão da escada”

O que pensas e sentes, isso ainda não é poesia

(Drummond)

Em que medida escrever tem a ver com a solidão? As palavras de Hillé, logo na primeira frase d’A *Obscena Senhora D*, parecem apontar a relevância de tal questão: “Vi-me afastada do centro de alguma coisa que não sei dar nome” (HILST, 2001, p.17). Hillé sabe que está em outro lugar, lugar fugidio, por ora inominado. Ela se afasta do eixo — que ainda não sabemos qual — levando consigo o leitor para Deus sabe onde. Poderíamos perguntar a Deus que lugar é esse, indagar de que centro essa mulher se distancia, mas ele silenciaria para nós tal qual o faz para com a Senhora D — “D de Derrelição” (HILST, 2001, p.17), como é chamada pelo marido Ehud.

Derrelição Ehud me dizia, Derrelição - pela última vez Hillé, Derrelição quer dizer desamparo, abandono, e porque me perguntas a cada dia e não reténs, daqui por diante te chamo A Senhora D. D de Derrelição, ouviu? Desamparo, Abandono, desde sempre a alma em vaziez (HILST, 2001, p.17).

D de desamparo, desproteção, distanciamento: no peito de Hillé e no apelido que o marido lhe deu. Pois é nesse estado de abandono e solidão em que se encontra nossa protagonista-escritora. Hillé tenta, pela escrita, acabar com esse desamparo, buscando sobretudo, resposta. Questiona radicalmente, vai ao fundo das dúvidas⁴, por isso escreve, põe “perguntas, parênteses absurdos, notas ao pé da página” (HILST, 2001, p.84), por isso questiona Deus, disparando contra ele tantas indagações.

⁴ “questionar é buscar, e buscar é buscar radicalmente, ir ao fundo” (BLANCHOT, 2010, p.42).

Em sua escrita, além de textos cunho pessoal, como missivas, e analítico, como conferências, há textos ligados à imaginação, à escrita literária, há “rimas voejando o vão da escada” (HILST, 2001, p.81) e “textos bizarros”.

Revisito, repasseio, passeio novamente em nova visita paisagens e corpo, eu teria amado Franz K., riríamos, leríamos juntos com Max e Milena *nossos* textos bizarros, e cartas, conferências, segredos em voz alta (HILST, 2001, p.44).

Hillé posiciona-se como alguém tão devotada à escrita quanto Franz Kafka, que insistia no fato de que sua única vocação e possibilidade era a literatura. Muitas passagens dos *Diários* de Kafka demonstram seu desespero quando as obrigações cotidianas o impeliam a parar de escrever, como no trecho, citado por Blanchot (2011, p. 20): “Tudo o que não é literatura me aborrece”. Pois aborrece a Hillé também, que já não consegue pactuar com as gentes, com o mundo⁵, de modo que a escritora sente assemelhar-se a Kafka. Sente que mantém, como ele, uma relação de total entrega à literatura.

Em “O espaço e a exigência da obra”, presente no livro *O Espaço Literário* (2011), de Maurice Blanchot, o vínculo apaixonado de Kafka com a literatura é discutido. Blanchot explica que Kafka, ao refletir sobre seu noivado, conclui que a literatura, sua única vocação, é resultado da solidão, do afastamento em relação ao mundo e aos demais. Sem essa solidão, ele jamais poderia escrever como desejava, e é nesse ponto em que a ideia de se casar se torna problemática, o que culmina no rompimento do compromisso. Há uma renúncia do mundo exterior em prol do recolhimento que, segundo ele, sua escrita demandava, colocando-o no “seio do desamparo e da fraqueza de que esse movimento é inseparável” (Blanchot, 2011.p.59).

Quando, em torno de seu noivado anunciado, desfeito, renovado com F.B., ele examina infatigavelmente, com uma tensão cada vez maior, “tudo que é pró ou contra meu casamento” esbarra sempre com esta exigência: “A minha única aspiração e a minha única vocação... é a literatura... Tudo que eu fiz nada mais é do que um resultado da solidão... ao passo que nunca mais estaria tão só. Isso não, isso não” (BLANCHOT, 2011, p.58).

⁵ Não pactuo com as gentes, com o mundo, não há um sol de ouro no lá fora, procuro a caminhada sem fim (HILST, 2001, p.25)

A obsessão de Kafka por sua escrita determinou que ele rejeitasse este mundo, pois sentia que a solidão física era decisiva para a existência de sua literatura. Não se tratava, simplesmente, de fugir do mundo, refugiando-se na literatura, mas de escolher abandonar-se a ela levando consigo todas as suas questões. Talvez a semelhança que Hillé sente ter com Kafka parta desse ponto. Assim como ocorreu com o autor de *A Metamorfose*, a Senhora D recusa uma relação com o mundo que a cerca, tornando-se cada vez mais sozinha. Habita uma parte específica da casa, o vão da escada, e fica naquele espaço à parte, que não conduz a lugar algum, naquele isolamento, naquela escuridão, à escuta de uma linguagem que não é ordeira, não é a das gentes, do cotidiano. Evita falar com os vizinhos, mantém portas e janelas sempre fechadas, de modo a estabelecer uma separação entre a claridade da rua e o escuro do interior de sua casa, e passa a não ter mais relações sexuais com Ehad. Os vizinhos passam a comentar acerca das mudanças no comportamento da mulher e, com o tempo, consideram-na louca. O marido tenta mediar a relação de sua esposa com os demais, mas também não compreende as janelas fechadas, “o fechado” do corpo, o silêncio e a solidão de Hillé, que já não interage com ninguém. Hillé está entregue a uma instabilidade, em um entrelugar, relegada à angústia e aos conflitos que tenta atenuar a partir da escritura.

então escuta, aqui na vila me perguntam por você todos os dias, eles me vêm trazer o leite, a carne, as flores que te trago, querem saber o porquê das *janelas fechadas*, tento explicar que a Senhora D é um pouco complicada, tenta, Hillé, algumas vezes lhes dizer alguma palavra, você está me ouvindo? ando cheio dos sussurros, das portas entreabertas quando passo pela rua, ando cheio, está me ouvindo? te amo, Hillé, está escutando?

sim

olhe, esse *teu fechado* tem muito a ver com o corpo, as pessoas precisam foder, ouviu Hillé? te amo, ouviu? antes de você escolher esse maldito vão da escada, nós fodíamos, não fodíamos Senhora D? (HILST, 2001, p. 22, grifo nosso)

Desde criança, Hillé perseguiu um entendimento do mundo. Quando menina observava os olhos dos animais, “via perguntas boiando naquelas aguaduras” (HILST, 2001, p.30) então segurava a “própria cara e chorava” (HILST, 2001, p.30). Ao crescer, não abandona as perguntas nem o desejo de vê-las respondidas, mas investe ainda mais na busca pela compreensão da existência e pela resolução dos mistérios. No entanto, nenhum enigma é desvendado, nenhuma interpelação acerca da existência ou de Deus é aclarada.

então estou descendo, escuta, também posso foder nesse ridículo vão de escada
 não venha, Ehud, posso fazer o café, o roupão branco está aqui, os peitos não
 caíram, é assustador até, mas não venha, Ehud, não posso dispor do que não
 conheço, não sei o que é corpo mãos boca sexo, não sei nada de você Ehud a não ser
 isso de estar sentado agora no degrau da escada, isso de me dizer palavras, nunca
 soube nada, é isso nunca soube
 você se deitava comigo, mesmo não sabendo
 sim
 perguntando sempre mas deitava.
 sim
 quer dizer que nunca mais a gente vai meter?
 não sei
 (HILST, 2001, p.23)

Nessa busca, Hillé, então, vai caminhando “com pés inchados” e, sendo “Édipo-
 mulher” (HILST, 2001, p.71), está diante e à mercê daquilo que escapa de seu controle: o
 percurso da escrita, a entrega ao espaço literário. Hillé busca a escritura a fim de ordenar seu
 mundo, mas será que a linguagem poética pode ofertar tranquilidade e resposta? O jogo da
 escrita, então, começa.

2.2 “um nascível irrompe nessa molhadura de fonemas, sílabas”

Esse insensato jogo de escrever

(Mallarmé)

No vão da escada, na recusa do sexo com o amado, na impossibilidade de
 conviver pacificamente com a vizinhança, cumprimentar, conversar amenidades vez por outra
 e no abandono que sente em relação a Deus, Hillé experimenta diversos modos de exílio. É
 como se a Senhora D se recolhesse do mundo para buscar esse Deus que a abandonou; para
 se dedicar à escrita, desejando inscrever nela seu vazio, suas questões. Há, talvez, uma
 esperança de que, entregando-se por completo ao ato de escrever, a literatura pudesse

compensar suas dúvidas, sua confusão interior. Mas a linguagem poética não pode ordenar o caos, uma vez que a sua natureza é a própria desordem⁶. Hillé recusa tudo que não tem a ver com a busca pela escrita, mas o jogo de escrever é insensato: aquele escreve é dispensado, apartado da obra, esvaziado⁷.

Hillé persegue a escrita, separando-se de todo o resto, abandonando-se a um estado de exílio, de solidão. Aceita a condição de exilada e crê que o sentido de suas inquietações pode se revelar nesse caminho, quando tenta ordenar seu caos, “cristalizar na palavra o instante” (HILST, 2001, p.50). Acontece que a escrita atrela-se à impossibilidade de se chegar a um fim, de trazer uma finalidade em sua ação, pois ela não é apenas da ordem possível, do real. Assim, tem-se a impossibilidade de escrever e descrever o que é, afinal, o desespero ou a dor de Hillé. A escrita literária não se trata de “colocar a dor entre parênteses ou de recebê-la em si sem destruí-la, mas também de ser realmente possível somente dentro e em razão de sua impossibilidade” (BLANCHOT, 2011, p.28). Isso porque a linguagem não expressa a angústia, mas dá-lhe uma materialidade de palavras pela qual a angústia não é representada, mas apresentada, tornando-se já outra angústia que não a de Hillé.

o esfarinhado no corpo da alma agora, papéis sobre a mesa, palavras grudadas à página, garras, frias meu Deus, nada me entra na alma, palavras grudadas à página, nenhuma se solta para agarrar meu coração, tantos livros e nada no meu peito, tantas verdades e nenhuma em mim, o ouro das verdades onde está? que coisas procurei? que sofrido em mim se fez matéria viva? que fogo, Hillé, é esse que sai das iluminuras, folheia, vamos, toca (HILST, 2001, pp.51 - 52).

É que “as palavras grudadas à página” permanecem lá, em seu próprio espaço, e não se transmutam em verdades acerca do mundo nem ofertam respostas estáveis, pois o caminho da linguagem poética é pura errância, movimento, travessia rumo a si mesma. O “sofrido” de Hillé faz-se matéria viva? Sim, mas no outro do mundo⁸, não neste, como mera

⁶ “Querer escrever o amor é enfrentar a desordem da linguagem: essa região tumultuada onde a linguagem é ao mesmo tempo *demais* e *demasiadamente pouca*” (BARTHES, p.93, 1981)

⁷ “Não posso *me escrever*. Qual é esse eu que escreveria? A medida que ele fosse entrando na escritura, a escritura o esvaziaria, o tornaria vão” (BARTHES, p.93, 1981)

⁸ “A obra possui em si mesmo, na unidade dilacerada que a faz dia primeiro mas dia sempre retomado pela profundidade opaca, o princípio que faz dela a reciprocidade de luta de “o ser que projeta e o ser que retém”, daquele que escuta e daquele que fala. Essa presença de ser é um evento. Esse evento não acontece fora do

representação. É que a obra jamais está unicamente a serviço da luz do mundo real, mas de sua própria luz. Luminosa opacidade⁹ que clareia a si mesma.

A própria Hillé, no fazer-se escritora, questiona que haja, nas páginas sobre a mesa, “tantas verdades e nenhuma em mim”. A palavra poética jamais pode soltar-se da página para compor as verdades e estabilidade do mundo físico. Ela não agarra o coração de quem a escreve ou lê, mas pode tocá-lo, sim, se o escritor ou leitor acolher o outro do mundo, que é o espaço literário.

Esse desejo de compreensão acerca de si, do mundo e de Deus é talvez a motivação para o processo da escrita. Ela escreve para entender, resolver, ordenar sua dor. Atenta, ouve a angústia que pulsa dentro de seu peito, tenta compreendê-la, mas que palavra poderia exaurir essa angústia?

Lixo as unhas no escuro, escuto, estou encostada à parede do vão da escada, escuto-me a mim mesma, há uns vivos lá dentro, além da palavra, expressam-se, mas não compreendo, pulsam, respiram, há um código no centro (HILST, 2001, p.21)

A palavra corrente parece pobre demais para clarificar os sentimentos. A palavra poética, por sua vez, é infinita, e precisamente por isso não se dobra ao real, à expressão dos sentimentos de uma única pessoa. A escritura não elucida impasses, pois o espaço literário não é verificável no mundo sensível, de modo que ela nada pode dar além da riqueza de mais perguntas sem respostas estáveis.

Ora, cada obra produz suas próprias verdades, que não são verificáveis no mundo sensível, físico, mas em seu próprio espaço — o espaço literário, que, nas palavras de Blanchot, relaciona-se a uma solidão essencial. Reside nisso a grande questão: a obra não oferta resposta nenhuma a Hillé, não consegue organizar vida humana, pois quem da linguagem poética quer exprimir a verdade direta acerca do mundo finito nada encontra. Nem

tempo, caso contrário a obra seria somente espiritual, mas, por ela, acontece no tempo um outro tempo, e no mundo dos seres que existem e das coisas que subsistem acontece, como presença, não um outro mundo, mas o outro de todo o mundo, o que é sempre distinto do mundo” (BLANCHOT, 2011, p.248)

⁹ “a frase da narrativa nos coloca em relação com o mundo da irrealidade que é a essência da ficção e, como tal, aspira a se tornar mais real, a se constituir numa linguagem física e formalmente válida, não para se tornar o sinal dos seres e dos objetos já ausentes, pois imaginados, e sim para nos apresentá-los, para que sintamos e para que vivam através da consistência das palavras sua luminosa opacidade de coisa” (BLANCHOT, 2011, p.85)

o escritor. Aliás, muito menos o escritor, pois, para ter vida em seu mundo infinito, a obra dispensa-o. No espaço literário, o escritor é exorcizado de si mesmo, seu eu subjetivo não mais impera.

porisso trabalho com as palavras, também para me exorcizar a mim, quebram-se os duros dos abismos, um nascível irrompe nessa molhadura de fonemas, sílabas, um nascível de luz” (HILST, 2001, p. 55)

Essa é a solidão da obra — que não deve ser confundida com o recolhimento ou a solidão do artista —, e relaciona-se ao que Blanchot compreende como o silêncio fundante do espaço literário. O silêncio, no pensamento blanchotiano, não é ausência de fala, mas a ausência dos saberes e das verdades relativas ao mundo sensível, de modo que a literatura seria um não-saber. Ela consiste, para o teórico francês, no fato de que a obra é autônoma, de que sua força advém de si própria. Seu silêncio, então, é uma fala não-fala, uma fala que não serve de instrumento à comunicação nem se deixa dominar pelo discurso ordenador da História.

Blanchot (2011, p.32) explica que há profundas diferenças entre a linguagem usual e a linguagem poética, referindo-se àquela como palavra bruta e a esta como palavra essencial. Em primeiro lugar, deve-se esclarecer que qualquer ato de linguagem é motivado por uma nulidade, uma negatividade: para que se construa como possibilidade, a linguagem suprime o referente, trazendo apenas sua ausência, sua morte.

A palavra bruta relaciona-se à linguagem comum, expressiva, que serve a um fim, que visa a representar as coisas e promover a comunicação entre as pessoas. Obviamente, esta linguagem cotidiana “não é obrigatoriamente clara, nem sempre diz o que diz, o mal entendido é também um dos seus caminhos” (BLANCHOT, 2011, p.348), mas, ainda assim, revela um grau de expressividade, uma correspondência entre o que se diz e seu referente no mundo, pois tende a limitar equívocos. Aqui, a linguagem desaparece para ceder lugar ao objeto da representação. A palavra essencial, por sua vez, relaciona-se à linguagem literária e não representa as coisas do mundo sensível, mas apresenta, apresenta, evoca.

No espaço literário, a ligação entre a palavra e o seu referente no mundo já foi completamente cortada, de modo que a fala essencial não se preocupa com a construção de

um correspondente externo. O significado do enunciado é o próprio enunciado. Ou seja, enquanto a linguagem corriqueira é um instrumento com finalidade de promover compreensão, transparente, a linguagem artística é opaca, é o concreto e a própria finalidade da linguagem. Esta não desaparece, mas ergue-se, impõe-se.

Parece, então, que a obra aparta-se do mundo e toma para si aquilo que Blanchot compreende como “solidão essencial”, garantindo, assim, sua autossuficiência. A escritura, quando compreendida por Hillé como um meio de elucidação de suas dúvidas, recusa uma funcionalidade prática, não se deixa ser uma simples resolução das querelas humanas.

A solidão da obra de arte tem por primeiro limite essa ausência de exigência que jamais permite afirmá-la acabada ou inacabada. Ela é desprovida de prova do mesmo modo que é carente de uso. Não se verifica nem se corrobora, a verdade pode apoderar-se dela, a fama esclarece-a e ilumina-a: essa exigência não lhe diz respeito, essa evidência não a torna segura nem real, apenas a torna manifesta (BLANCHOT, 2011, p.12)

Posto que a palavra literária não é o mundo sensível nem se propõe meramente a representá-lo, o que ela nos dá? Que palavras são essas que, mesmo não correspondendo imediatamente ao que nos cerca, causam tanta emoção e fascínio? Apartada da obrigação de representar o mundo, a obra é um espaço imaginário, e tudo nela é imagem.

Será que a própria linguagem não se torna inteiramente, na literatura, imagem, não uma linguagem que conteria imagens ou que colocaria a realidade em figuras, mas que seria sua própria imagem, imagem de linguagem - e não uma linguagem figurada -, ou ainda linguagem imaginária, linguagem que ninguém fala, ou seja, que se fala a partir de sua própria ausência, assim como a imagem aparece sobre a ausência da coisa, linguagem que se dirige também à sombra dos acontecimentos, não à sua realidade, e pelo fato de que as palavras não os exprimem não são signos mas imagens, imagens de palavras e palavras onde as coisas se fazem imagens? (BLANCHOT, 2011, p.26).

A imagem não é apenas uma extensão do objeto, um objeto posterior, como a compreensão comum tende a apontar. A imagem é uma outra possibilidade do objeto. Assim, o mundo imaginário da ficção, criado por imagens, não é debitário do real, mas

contemporâneo dele. Ora, se a literatura nos desse apenas o reverso de nosso mundo real, ela apenas representaria o mundo finito; porém ela é um mundo infinito, o fora.

Quando o leitor vivencia a obra literária e sente as emoções junto aos personagens, ele não está diante de um simulacro, mas de uma experiência profundamente real. No entanto, não é simplesmente a realidade do mundo em que vivemos, mas uma outra realidade. A linguagem da ficção não quer apenas representar um objeto do real nem correr o risco de se render a uma compreensão apropriadora. A literatura deseja criar novos objetos, apresentá-los¹⁰. Por não ter um centro fixo neste mundo finito, ela tem a potencialidade do infinito. É interminável, indeterminável, anterior até mesmo àquele que a escreve. Afinal, o escritor não toma a linguagem, mas é tomado por ela. Esta linguagem poética, conforme Blanchot explica, “não se dirige a ninguém, que não tem centro, que nada revela”. (BLANCHOT, 2011, p.17).

Ao propor que a literatura não tem centro, que nada revela, ele parece apontar para o fato de que sua direção não pode ser guiada por saberes e verdades que explicam e representam o mundo sensível, pois o espaço literário é o próprio *fora* desse mundo e de sua fala bruta, é o infinito. O espaço literário não pode ser regido por um centro fixo, pois seu centro é ele mesmo e se institui a partir de uma fala nômade. Não se fixando a espaço, tempo ou sujeito, a literatura é errante. Assim, o exílio de Hillé, como escritora, tem a ver com esta atração que o fora, a literatura, exerce. É diante da experiência estética que Hillé se desvanece enquanto sujeito detentor da verdade e dá lugar ao ser da linguagem, que é a literatura, uma vez que “experimentar o fora é, pois, fazer-se um errante, um exilado que se deixa levar pelo imprevisível de um espaço sem lugar, pelo inesperado de uma palavra que não começou, de um livro que está ainda e sempre por vir” (LEVY, 2011, p.35). Ora, as primeiras palavras de *A Obscena Senhora D* já apontam esse movimento: “Vi-me afastada do centro de alguma coisa que não sei dar nome” (HILST, 2001, p.17). O que seria esse centro do qual Hillé se vê afastada? Que coisa é essa à qual ela não sabe dar nome? Pode-se pensar no centro da própria literatura, que é móvel, inapreensível, indeterminável e, por isso mesmo, inominável. Esse centro constitui-se como errância e movência da palavra que, por não ter seus sentidos congelados em nosso mundo finito, é sempre nova, inaugural, autônoma e, por isso mesmo,

¹⁰ “Não represento mais, sou; não significo, apresento” (BLANCHOT, 2011, p.337)

em movimento de afastamento de Hillé, que, na escrita, passa a ser “Nada, Nome de Ninguém” (HILST, 2001, p.17), pois não pode deter autoridade alguma sobre aquele centro.

No entanto, por mais inalcançável que seja este centro, ele exerce fascínio sobre o escritor e motiva o processo de escrita. Estranha situação essa do artista, um jogo insensato: perseguir apaixonadamente uma obra que o dispensa, pois a atividade do escritor ocorre por “desejo, por ignorância desse centro”, conforme explica Blanchot. A escrita de uma obra — e, por que não dizer, também, os discursos críticos acerca dela? — ocorre pelo intenso desejo de se chegar a um cerne, dissecar a literatura, manipulá-la com autoridade e domínio. No entanto, o escritor jamais a domina, pois está apartado dela. Tem-se um apagamento do sujeito que escreve e, em seu lugar, ergue-se a própria linguagem essencial.

O teórico explica ainda que esse desejo, essa atração irresistível em se chegar ao centro, embora aja como força motriz, jamais se concretiza, de fato, pois o “sentimento de o ter tocado pode nada mais ser do que a ilusão de o ter atingido” (BLANCHOT, 2011, p.7).

Um livro, mesmo fragmentário, possui um centro que o atrai: centro esse que não é fixo mas se desloca pela pressão do livro e pelas circunstâncias de sua composição. *Centro* fixo também, que se desloca, é verdade, sem deixar de ser o mesmo e tornando-se sempre mais central, mais esquivo, mais incerto, e mais imperioso. Aquele que escreve o livro, escreve-o por desejo, por ignorância desse centro. O sentimento de o ter tocado pode nada mais ser do que a ilusão de o ter atingido (BLANCHOT, 2011, p.7)

Assim, o autor não pode exercer supremacia sobre a obra de arte. O leitor, por sua vez, também não pode, a partir de seus discursos acerca da obra, encerrá-la por completo, mas apenas entregar-se ao “risco dessa solidão”. Ambos são seduzidos para o espaço literário, perseguem-no, mas jamais podem exercer domínio sobre a arte, pois a ela se aparta de ambos, de modo que a obra, no pensamento de Maurice Blanchot, é um espaço de autossuficiência com relação ao mundo.

Ao cindir autor e obra, assinalando que “aquele que a escreveu é dispensado” (BLANCHOT, 2011, p.11), Blanchot propõe o apagamento de um sujeito que detenha poder sobre a obra. Temos, portanto, um autor que não se configura como detentor de verdade em relação à obra, que não é capaz de elucidá-la e nem de precisar seu fim. A obra jamais pertence ao seu criador, pois, uma vez escrita, ela é livre e aparta-se dele. Ele entrega-se à

exigência da obra, pertence a ela, mas “o que lhe pertence é somente um livro” (BLANCHOT, 2011, p. 13).

Hillé, neste caso, por mais que se entregue à exigência da obra, mais se afasta de si e caminha rumo ao exílio, que não é apenas estar fora das convenções demandadas pela vida social, mas despersonalizar-se, ser apagada pela escritura. Na ânsia de ordenar suas questões individuais, nossa protagonista escreve, e, quanto mais adentra o mundo da escritura, mais se distancia dele, pois no espaço literário não há um Eu, mas um Ele, discurso que é neutro, que é de todos e de ninguém.

Os teóricos Roland Barthes e Michel Foucault, em acordo ao pensamento blanchotiano, debruçaram-se acerca desta relação entre o autor e o texto. Em “A morte do autor”, Barthes explica que o prestígio dessa figura em nossa sociedade é bem recente e tem a ver com o advento do positivismo e o fortalecimento da individualidade.

O autor é uma personagem moderna, produzida sem dúvida pela nossa sociedade, na medida em que, ao terminar a idade Média, com o empirismo inglês, o racionalismo francês e a fé pessoal da Reforma, ela descobriu o prestígio pessoal do indivíduo, ou como se diz mais nobremente, da pessoa humana. É pois lógico que, em matéria de literatura, tenha sido o positivismo, resumo e desfecho da ideologia capitalista, a conceder a maior importância à pessoa do autor (BARTHES, 2004, p.58).

Ao questionar a relevância da função-autor, Barthes levanta uma discussão acerca da credibilidade que o discurso recebe a partir da evocação de quem o escreveu, que, neste caso, atuaria como seu pai ou o dono. A essa ideia Barthes opõe-se, posto que, para ele, a escrita não é debitária, dependente, menor ou proveniente de um autor. Ao contrário disso, ele propõe que o escritor nasce juntamente com o texto, sendo, assim, um instrumento para a realização da escrita. O autor não é a origem da obra nem impõe a ela o seu tempo, pois a temporalidade da obra está em si mesma, não no exterior, mas no “aqui e agora” da própria linguagem – um presente que nunca finda, uma suspensão do tempo teleológico – que performatiza nesse processo de sumiço do autor.

O Autor, quando se acredita nele, é sempre concebido como o passado do seu próprio livro: o livro e o autor colocam-se a si próprios numa mesma linha, distribuída como um antes e um depois: supõe-se que o Autor alimenta o livro, quer

dizer que existe antes dele, pensa, sofre, vive com ele; tem com ele a mesma relação de antecedência que um pai mantém com o seu filho. Exatamente ao contrário, o scriptor moderno nasce ao mesmo tempo que o seu texto; não está de modo algum provido de um ser que precederia ou excederia a sua escrita, não é de modo algum o sujeito de que o seu livro seria o predicado; não existe outro tempo para além do da enunciação, e todo o texto é escrito eternamente aqui e agora. É que (ou segue-se que) escrever já não pode designar uma operação de registro, de verificação (BARTHES, 2004, p.61).

Foucault, em “O que é um autor?”, também questiona a sacralização em torno dessa figura e relembra que, em alguns momentos da história da humanidade, como na Grécia Antiga, aos textos ficcionais não era atribuído um sujeito criador, de modo que eles circulavam anonimamente. Àquela época, entendiam-se as histórias como produtos culturais coletivos, de modo que a preocupação com a autoria e a individualidade era inexistente.

Porém, entre os séculos XVII e XVIII, os textos passaram a ser necessariamente relacionados a esse “ser de razão” que é o autor, pois se supunha que, conhecendo sua biografia, seria possível encontrar a explicação, a verdade – nesse sentido, o escritor teria um poder sobre aquilo que escreve, e a literatura seria verificável no real. Para Foucault, no entanto, no fim do século XIX e XX, a função autor tende a desaparecer, a morrer dentro do texto.

O teórico afirma que, na literatura moderna, o sujeito que fala fragmenta-se e afasta-se da obra. Há um desaparecimento do *sujet* – palavra que se refere tanto ao autor da fala quanto ao assunto, ao objeto. A literatura, portanto, passa a ser sua própria realidade e a falar acerca de si mesma. Obviamente, há um indivíduo que desenvolve o ato da escrita, mas, uma vez posta, a obra torna-se independente, não debitária da vida de quem a produziu. Sem um sujeito ao qual a obra se fixa, ela está sempre em movimento, desdobrando-se em eterna errância. Despida do julgo da subjetividade do artista, a literatura apresenta então a si mesma, o ser da linguagem. Rompe-se a noção mimética de que a literatura representa o mundo sensível, de que as palavras significam as coisas e instaura-se uma crise do autor e da representação.

Pode-se dizer, inicialmente, que a escrita de hoje se libertou do tema da expressão: ela se basta a si mesma, e, por consequência, não está obrigada à forma de interioridade; ela se identifica com a própria exterioridade desdobrada. O que quer dizer que ela é um jogo de signos comandado menos por seu conteúdo significado do que pela própria natureza do significante; e também que essa regularidade da escrita é sempre experimentada no sentido de seus limites; ela está sempre em vias

de transgredir e inverter a regularidade que ela aceita e com a qual se movimenta; a escrita se desenrola como um jogo que vai infalivelmente além de suas regras, e passa assim para fora. Na escrita, não se trata a manifestação ou da exaltação do gesto de escrever; não se trata da amarração do sujeito em uma linguagem; trata-se da abertura de um espaço onde o sujeito que escreve não para de desaparecer (FOUCAULT, 2013, p. 272).

Derrelição, desamparo, abandono: A Senhora D é abandonada também pela própria escritura. Quanto mais ela se entrega à obra, mais a obra lhe rejeita, pois não aceita um sujeito que dela se aproprie. Não há como definir “que sofrido em mim se fez matéria viva?” porque esta matéria já não é mais da mulher Hillé, mas da obra, do ser da literatura. Então “que fogo, Hillé, é esse que sai das iluminuras”? Ora, é o fulgor da própria palavra literária, do ser da linguagem, que cintila em seu esplendor. É que “o espaço literário é a parte do fogo”, pois se constitui de uma linguagem cotidiana esvaziada e destruída, que, ao tornando-se literatura, permite que brote, “nessa molhadura de fonemas, sílabas” (HILST, 2006, p.55), um clarão, uma luz, “uma fornalha de incêndio eterno”¹¹.

A fala de Hillé poucas vezes é clara. Ela parece pronunciar uma língua estrangeira, pois seu discurso tende à ininteligibilidade. Desfere palavrões, grita, emite grunhidos e urra para a vizinhança, instaurando, assim, uma espécie de ruptura na calmaria do discurso usual, violentando a inteligibilidade.

Abro a janela enquanto ele se afasta, invento rouquidões, grunhidos coxos, uso a máscara de focinhez e espinhos amarelos (canudos de papelão, pintados pregos), respingo um molho de palavrões, torpes, eruditos, pesados como calcários alguns, outros finos pontudos, lívidos, grossos como mourões pra segurar touros nervosos (...) (HILST, 2001, p.32).

Além disso, as memórias de distintas épocas se misturam e as linhas de raciocínio da escritora não são completamente organizadas ou coerentes. Seu discurso nem sempre

¹¹ “Não se sabe se o drama da escrita é um jogo ou um combate, mas foi Blanchot quem delimitou com perfeição, esse ‘lugar sem lugar’ no qual tudo isso se desenrola. Por outro lado, o fato de que um de seus livros se intitule *L'Espace littéraire* e um outro *La part du feu* parece-me a melhor definição da literatura. É isso. Deve ter-se preciso isso na cabeça: o espaço literário é a parte do fogo. Em outros termos, o que uma civilização entrega ao fogo, o que ela reduz à destruição, ao vazio e às cinzas, aquilo com que ela não poderia mais sobreviver, é o que ela chama o espaço literário. E, depois, esse lugar bastante imponente da biblioteca, no qual as obras literárias chegam umas após as outras para serem enceleiradas, esse lugar que parece ser um museu conservando com perfeição os tesouros mais preciosos da linguagem, esse lugar é, de fato, uma fornalha de incêndio eterno. Ou, então, é de algum modo o lugar no qual essas obras não podem nascer senão no fogo, no incêndio, na destruição e nas cinzas. As obras literárias nascem como alguma coisa que já está consumida. São esses temas que Blanchot expôs brilhantemente” (FOUCAULT, 2014, p.253).

obedece à lógica da língua. É uma fala errante e imprevisível até mesmo para Hillé, que desconhece início e fim deste discurso cambaleante, que se sente como quem está prestes a despencar em um abismo de intranquilidade¹². A escritora é levada por essa fala oscilante de um lado para o outro e suas palavras se misturam à indefinição das névoas, das águas e de sons, como vozes e roncões. Essa língua que vem de longe, sem sujeito, perfura o discurso, a linguagem usual, e fragmenta qualquer identidade externa.

Desperdícios sim, tentar compor o discurso sem saber do seu começo e do seu fim ou o porquê da necessidade de compor o discurso, o porquê de tentar situar-se, é como segurar o centro de uma corda sobre o abismo e nem saber como é que se foi parar ali, se vamos para a esquerda ou para a direita, ao redor a névoa, abaixo um ronco, ou acima? Águas? Vozes? Naves? (HILST, 2001 p.72)

A fala essencial, tomando a escritora de modo inesperado, torna-se o que Deleuze (2011), em seu ensaio “Gaguejou” chama de “língua estrangeira desconhecida”. Pressionando a linguagem cotidiana, essa língua intenta atingir “os limites da linguagem e tornar-se outra coisa que não escritor, conquistando visões fragmentadas que passam pelas palavras de um poeta, pelas cores de um pintor ou sons de um músico” (DELEUZE, 2011, p.p. 145-146).

Dessa língua estrangeira, desse não-estilo, não se pode esperar a coerência do mundo material, mas fragmentos, vibrações, gagueira. É que a língua já está tensionada ao limite máximo. A partir daquele ponto, ela está ao redor de névoas, onde já não há clareza ou nitidez. A língua, então, murmura e balbucia, chegando ao silêncio¹³ próprio da literatura, ao silêncio que alarga o horizonte de possibilidades.

¹² “A salvaguarda da obra é, enquanto saber, a sóbria persistência no abismo de intranquilidade da verdade que acontece na obra” (HEIDEGGER, 1977, p.54)

¹³ “Quando a língua está tão tensionada a ponto de gaguejar ou de murmurar, balbuciar..., a linguagem inteira atinge o seu limite que desenha o seu fora e confronta com o seu silêncio. Quando a língua está assim tensionada, a linguagem sofre uma pressão que a devolve ao silêncio”. (DELEUZE, 2011, p. 145)

2.3 “nossas irrespondíveis perguntas”

A criação é uma ficção de Deus
(Simone Weil)

Nos “cantos” (HILST, 2001, p. 17), nos “vincos” (HILST, 2001, p. 17), nas “dobras” (HILST, 2001, p. 17), nos “frisos” (HILST, 2001, p. 17), nas “torçuras” (HILST, 2001, p. 17), “nos fundos das calças” (HILST, 2001, p. 17), Hillé intenta sua busca. Nestes espaços sinuosos, retorcidos, ela tateia, cambaleia e tropeça. Seu caminho é de errância, incerteza. Seu objetivo parece simples: compreender. Mas “compreender o quê?” (HILST, 2001, p. 18), pergunta Ehud, perguntamos nós, ao que ela responde “Isso de vida e morte, esses porquês” (HILST, 2001, p. 18). Por onde começar, então, a perseguir respostas para as questões mais fundamentais à história humana? Nossa escritora parece saber que não há respostas fáceis e que o caminho para encontrá-las não está sinalizado. Viver e tentar entender a existência, com todas as suas facetas, são apostas incertas, caminhada na penumbra. Ávida por respostas, “à procura de luz” (HILST, 2002, p. 17), atravessando essa “cegueira silenciosa” (HILST, 2002, p. 17), a Senhora D desfere contra Deus as perguntas que, se solucionadas, trariam algum conforto ou segurança. Assim, seus “sessenta anos à procura do sentido das coisas” (HILST, 2002, p. 17) são o palco de uma incessante busca por Deus, de uma tentativa de embate com ele para, finalmente, obter o conhecimento, compreender o sentido de tudo.

Mas eis o ponto: Deus não aparece, não esclarece, não acalma, não resolve. O contato de Hillé com o divino é apenas processo de busca, tentativa de embate, jamais resolução. Ela o acusa de ter abandonado a humanidade, de ser apenas silêncio. As tentativas de diálogo com o divino tornam-se monólogos, pois não há trocas, de modo que os questionamentos de nossa protagonista retornam a ela. Se há um Deus, ele se omite de oferecer respostas apaziguadoras, se abstém de falar.

Esse Deus, portanto, não atua conforme o que se espera de uma divindade, um ser poderoso e superior que elucida a existência humana e orienta a vida na Terra, mas permanece em ausência e obscuridade, recusando-se a vir à luz, à claridade. Sem Deus, o “sentido das coisas” permanece em aberto. A falta de Deus e de suas respostas provoca insegurança e instabilidade de direção e sentido. Se a divindade não aparece nem auxilia, apontando o percurso seguro, os caminhos e as verdades de Hillé vacilam, não se ancoram jamais; suas questões permanecem irresolutas, em suspenso, em um eterno “a acontecer”.

Ela busca segurança em Deus, mas Deus é enigma. Deseja aproximá-lo de si, compreendê-lo, misturar-se a ele, clarificá-lo, fixando nele seu olhar. Mas o olho de Deus é o próprio segredo, distante, obscuro¹⁴. Deus está “nas lonjuras, en el cielo, a salvo de todas as perdas e tiranias” (HILST, 2001, p.75).

Engolia o corpo de Deus a cada mês, não como quem engole ervilhas ou roscas ou sabres, engolia o corpo de Deus como quem sabe que engole o Mais, o Todo, o Incomensurável, por não acreditar na finitude me perdia no absoluto infinito (HILST, 2001, p.19).

Assim, a busca por Deus e pelas respostas estabilizadoras que ele traria é sempre fracassada, afinal, conforme advertira Ehud, a resposta não estava no vão da escada nem em lugar algum. Para Ehud, simplesmente não há respostas possíveis para os questionamentos de sua esposa.

olhe, não quero te aborrecer, mas a resposta não está aí, ouviu? nem no vão da escada, nem no primeiro degrau aqui de cima, será que você não entende que não há resposta? (HILST, 2001, p.p 18-19)

Ela questiona, por exemplo, a relação de Deus com o ser humano, acusando-o de abandonar a humanidade, e não teme represália divina. A personagem, mais do que blasfemar, deseja fazer perguntas e trazer problematizações para obter respostas, certas às quais se apegar a fim de sentir alguma segurança. Sua trajetória conturbada de busca por

¹⁴ “o olho obscuro do meu Deus” (HILST, 2001, p.83)

Deus, seus embates com ele, seus questionamentos atirados ao divino — feito bumerangues que retornam violentos, porém vazios de explicação —, perpassam toda a obra. Não se tem a aferição de um sentido, de uma direção, porque Deus simplesmente não responde. Ou, se o faz, é em uma fala desconhecida, em um murmúrio inaudível, cuja essência não se exaure pelas demandas e lógicas do mundo.

(...) como será a cara DELE hen? é só luz? uma gigantesca tampinha prateada? não há um vínculo entre ELE e nós? não dizem que é PAI? não fez um acordo conosco? fez, fez, é PAI, somos filhos. não é o PAI obrigado a cuidar da prole, a zelar ainda que a contragosto? é PAI relapso? (HILST, 2001, p.38).

Decerto que tal abandono gera angústia em Hillé, mas cabe considerar que essa solidão a qual Deus parece relegar a nossa protagonista pode ser também uma dádiva. A presença de Deus poderia ser um afago, um alento, sim, mas ela encerraria todas as perguntas. E as perguntas, nos disse Blanchot em “A questão mais profunda”, são movimento, paixão, convite ao salto e desejo do pensamento¹⁵. A resposta traz clareza, segurança, mas a pergunta é a rica fonte de possibilidades. Obter respostas claras e categóricas é esgotar a potência do mistério de Deus, portanto a bênção é a infinitude desse sentido que se abre, mas não se esgota.

O Sim categórico não pode devolver aquilo que por um momento foi apenas possível; bem mais, ele nos tira a dádiva e a riqueza da possibilidade, pois agora afirma o ser daquilo que é, mas como o afirma em resposta, é indiretamente e de maneira apenas mediata que ele o afirma. Assim, no Sim da resposta, perdemos o dado direto, imediato, e perdemos a abertura, a riqueza da possibilidade. A resposta é a desgraça da questão (BLANCHOT, 2010, p. 43)

Por mais que Hillé deseje obter de Deus respostas esclarecedoras, este só se mostra como névoa e fundura. Não é possível fixá-lo ou enclausurá-lo, pois ele se move dentro do abismo, fugindo da possibilidade de ser capturado. Assim, a experiência com ele não é de domínio, mas de risco, de debruçar-se diante do abismo, do mistério que não se desvela. Deus é a questão aberta, a resposta não dada.

¹⁵ “A questão é o desejo do pensamento” (BLANCHOT, 2010, p.43)

olha Hillé a face de Deus
 onde onde?
 olha o abismo e vê
 eu vejo nada
 debruça-te mais
 agora só névoa e fundura
 é isso. adora-O. Condensa névoa e fundura e constrói uma cara. Res facta, aquieta-te
 (HILST, 2001, p.47)

Essa potência da questão aberta evoca Blanchot, em *L'Écriture du desastre* (1980), que relaciona o ato da escrita a um “sentido ausente”, em que a palavra é extravio, fascínio e infinitude, sendo o próprio desastre do pensamento ordenador.

Écrire, « former » dans l'informel un sens absent. Sens absent (non pas absence de sens, ni sens qui manquerait ou potentiel ou latent). Écrire, c'est peut-être amener à la surface quelque chose comme du sens absent, accueillir la poussée passive qui n'est pas encore la pensée, étant déjà le désastre de la pensée¹⁶

Ora, esse sentido ausente não seria uma completa inexistência de sentido. No pensamento blanchotiano, o sentido da palavra essencial não se encontra em ausência, mas se dá em seu próprio ausentamento, pois não se encerra, não termina, não se completa, portanto não se apreende. Está em eterno movimento, sempre a acontecer. Jean-Luc Nancy, em seu ensaio “O nome de Deus em Blanchot”, retoma a expressão blanchotiana e explica que

O “sentido ausente”, expressão essa algumas vezes riscada por Blanchot, não designa um sentido cuja essência, ou verdade, seria encontrada na ausência. Esta última, com efeito, ipso facto se transformaria em um modo da presença não menos consistente do que a presença mais assegurada, mais existente. Mas um “sentido ausente” faz sentido em e por seu próprio ausentamento, de sorte que para terminar...

¹⁶ “Escrever, ‘formar’ no informal um sentido ausente. Sentido ausente (não ausência de sentido, nem sentido que faltaria, ou potencial, ou latente). Escrever é talvez conduzir à superfície qualquer coisa como o sentido ausente, acolher a pressão passiva que não é ainda o pensamento, sendo já o desastre do pensamento”. (BLANCHOT, 1980, p.71. Tradução não publicada e cedida por Cid Ottoni Bylaardt).

ele não termina de não “fazer sentido”. É assim que a “escritura” designa, em Blanchot – e nessa comunidade de pensamento que o liga a Bataille e Adorno, a Barthes e Derrida –, o movimento de exposição a essa fuga do sentido que retira do “sentido” a significação para lhe dar o sentido mesmo dessa fuga – um impulso, uma abertura, uma exposição inabordável que, por conseguinte, inclusive não “foge” propriamente, que foge a fuga bem como a presença. Nem o niilismo nem a idolatria de um significado (e/ou de um significante) (2014, p.83).

O sentido, então, é sempre deslizante, daí sua riqueza: ele não cessa de fazer sentido. Às abordagens de arte que, buscando segurança, apropriam-se da obra a fim de desvendar nela um único sentido verdadeiro, Blanchot se opõe. Para ele, essa postura seria uma tentativa de se estabelecer um controle, um domínio sobre a arte. A linguagem poética, no entanto, não se deixa desvendar, esclarecer ou resolver por completo, mas permanece sempre como enigma.

Diante da linguagem poética, não estamos lidando com um saber lógico e verificável, mas com uma experiência, um acontecimento que se dá na ausência de tempo. Buscar nela inteligivelmente um sentido, portanto, seria uma violência contra a própria natureza daquilo que, retomando Derrida (2013) em seu ensaio “Pensar em não ver”, chamamos de acontecimento, experiência na qual lidamos com “o que não pode ser predito” (p.70), com o que nos chega “de maneira absolutamente surpreendente, inesperadamente” (p.70), como uma viagem não programável, que abre espaço para o imprevisível.

É neste ponto em que fé e poesia se encontram e podemos retomar a relação entre Hillé, Deus, sentido e literatura. Recusando demandas por lógica e sentido, a mística e arte abraçam o indizível, o indecifrável. É exatamente na impossibilidade de escritor e leitor esclarecerem por completo a obra literária ou de o crente aclarar os mistérios relativos à fé que reside a potência das linguagens mística e poética. Ambas são perguntas em aberto, enigmas jamais desvelados. Conforme explica Adélia Prado, não há como entender Deus. Ora, essas duas experiências, segundo Adélia, não se direcionam à nossa inteligência, nem admitem que nelas busquemos a nossa lógica. É que a arte tem sua própria lógica interna, que é da ordem do mistério.

Deus é Mistério, um mistério que se for entendido acaba. Eu não posso entender Deus. No momento em que eu O entender eu serei maior que Ele, não é não? Tudo o que eu entendo eu posso dominar, não é verdade? Então com a arte não acontece

isso, não tem jeito. [...] A obra guarda esses registros humanos, sociais, você vê muita coisa através da obra, você pode ver meus traumas, as taras, as obsessões e projeções, tudo, tudo pode ser visto, menos, graças a Deus, o mistério da criação (1999, p.22).

Ao final da obra hilstiana, nas últimas linhas, Hillé começa a sentir dor e a ficar pálida, dando sinais de que sua morte está próxima. Os animais (os cães e a porca que criara) ficam ao seu redor nesse momento final. Os vizinhos conversam sobre a situação, dialogam sobre quem era Hillé, quando um garoto desconhecido lhes responde que Hillé era “um susto que adquiriu compreensão” (HILST, p. 2001, p.89). Ao lhe interrogarem de onde viera, ele responde “moro longe. mas conheci Hillé muito bem” (HILST, p. 2001, p.90), de modo que, embora não frequentasse aquela vila nem fosse conhecido dos moradores, ele conhecia a Senhora D. Perguntam também o seu nome, ao que ele responde “me chamam de Porco-Menino” (HILST, p. 2001, p.90), um dos modos como Hillé chamava Deus. Teria Deus finalmente surgido na obra? Ora, se o menino é mesmo o Deus a quem Hillé tanto buscou, ele surge permanecendo como mistério não desvelado pela Senhora D, que nem chegou a vê-lo. Deus e sentido, durante todo o percurso, se dão como um segredo esquivo, uma potência que permanece em segredo e que, por isso mesmo, é fecunda.

Nesta passagem final, quando o suposto Deus surge, ele é apenas um menino. Suas frases são esquivas, como molecagens. Se, por um lado, ele aponta que Hillé, com a morte, finalmente adquiriu compreensão, por outro, ele a trata como um susto. A compreensão de Hillé, é possível, consiste menos em um esclarecimento acerca dos mistérios e mais no entendimento de que só sendo susto, só em estado de susto, é possível experimentar o fascínio de Deus e da escrita. Essa compreensão diz respeito à importância do sobressalto, do momento em que se é tomado pelo inesperado. Hillé não compreendeu Deus, não o esclareceu quando bem quis, não o dominou; mas compreendeu a inevitabilidade do susto, daquilo que surpreende, assoma repentinamente e não surge ao ser chamado. Jogo de esconde-esconde, danações de um louco menino.

3 AMÓS KÉRES E A EXPERIÊNCIA INTERIOR: “uma iridescência, um sol além de todos os eus”

3.1 “Depois daquilo que não sei explicar”

No mais alto dos céus,
os anjos, ouço as suas vozes, glorificam-me.
Eu sou, sob o sol, formiga errante, pequena e preta, uma pedra rolada
me atinge,
me esmaga,
morta,
no céu
o sol está em fúria,
ele cega,
eu grito:
“ele não ousará”
ele ousa.

(Georges Bataille)

Agarrou-se Amós àquela superfície de gelo, mas foi escorregando, então apalpou o ar em busca do cordame da âncora que fixava gelo e riso. Concluiu que aquilo era Deus¹⁷. Desde então, Amós passou a perseguir esse riso, como se nada mais fosse urgente ou importante. É que ali, do topo daquele monte, tudo mais lhe parecia insignificante; de lá, via “Igreja Estado Universidade. Todos se pareciam. Cochichos, confissões, vaidade, discursos, parâmetros, obscenidades. confraria” (HILST, 2006, p. 16). Depois de deslizar para “o fundo iluminado do riso” (BATAILLE, 1992, p.39), “tudo se desmorona, até mesmo o edifício da razão” (BATAILLE, 1992, p.46), então os discursos dessas instituições que exercem autoridade e validam o saber não poderiam explicar aquela experiência nem reproduzir sua intensidade, pois estavam despidas de uma suposta autoridade. O verdadeiro conhecimento, se é que existia, parecia não pairar em nenhum daqueles espaços.

Mas, afinal, o que fora aquela experiência? Ora, embora tenha elaborado que estava diante de Deus, nem Amós saberia explicar aquele acontecimento. Restava a ele, então,

¹⁷ “DEUS? Uma superfície de gelo ancorada no riso. Isso era Deus. Ainda assim tentava agarrar-se àquele nada, deslizava geladas cambalhotas até encontrar o cordame grosso da âncora que descia e descia em direção àquele riso” (HILST, 2006, p. 15)

apenas insistir na “Loucura da Busca” (HILST, 2006, p. 50) pelo “sol-origem” (HILST, 2006, p. 22), o “significado incomensurável” (HILST, 2006, p. 22), o “Grande Riso” (HILST, 2006, p. 34), pelo desconhecido que, incomunicável, se impõe. Ele faz algumas tentativas de compreender o que vivenciou. Gostaria, talvez, de descrever, mas, ao tentar, já entrega a impossibilidade desse esclarecimento. Os vocábulos que utiliza para referir-se ao que viu e sentiu no topo da colina trazem mais mistério que desvelamento. A linguagem não deslinda o evento, não há como medir, relatar o significado. A impossibilidade de explicar racionalmente o acontecimento demanda que busquemos ajuda de um pensamento móvel, que intenta uma ruptura do pensamento filosófico tradicional e desconstrói a razão, questionando seus pressupostos de saber e verdade: a filosofia de Georges Bataille.

Em *A experiência interior* (1992), o pensador investiga esses estados que ultrapassam os limites da razão. No prefácio, já alerta que essa experiência não traz apaziguamento nem revela nada, a não ser o caráter intraduzível do desconhecido, e explica que ela guarda correspondência com o que habitualmente é designado de experiência mística: “os estados de êxtase, de arrebatamento” (BATAILLE, 1992, p.11). No entanto, ambas se diferenciam na medida em que esta pressupõe alguns dogmas, enquanto aquela busca o desconhecido. Se, na experiência mística, o homem busca alguma força divina na qual findará sua procura, na interior, ele busca essencialmente a própria experiência. Assim, livre de amarras, a experiência interior desestabiliza os saberes consolidados e prima pelo não-saber, desobedecendo aos princípios da racionalidade e do bom senso.

O teórico aponta a dificuldade em definir exatamente o que seria a experiência interior, mas assinala que ela é consequência da necessidade humana de colocar tudo em jogo, em questão, sem repouso. Ela é, no homem, “o coração inacessível” (BATAILLE, 1992, p.185). Nasce de um não-saber e nele permanece, de modo que não conduz a porto ou fim preestabelecido, mas a “um lugar de extravio, de contra-senso” (BATAILLE, 1992, p.12); deseja insaciavelmente a si mesma, por isso não serve como início ou ponte para qualquer outro fim. Essa vivência pressupõe uma negação dos valores e das autoridades reguladoras, pois não se dobra a nenhum dogma externo a si própria.

A experiência interior, não podendo ter princípio nem em um dogma (atitude moral), nem na ciência (o saber não pode ser seu fim ou a sua origem), nem em

uma procura de estados enriquecedores (atitude estética, experimental), não pode ter outra preocupação nem outro fim senão ela própria (BATAILLE, 1992, p.14).

Amós, intelectual de 48 anos, passa, então, a perseguir aquilo que vivenciou no topo da colina, aquele êxtase que, nos termos bataillanos, aproximar-se-ia de uma experiência interior em que sentiu o “não sentível, não equacionável” (HILST, 2006, p. 36). Mas como sentir o não sentível? É possível? Segue Amós atormentado com essas questões.

Se, em um primeiro momento, ele relaciona aquele acontecimento a Deus, posteriormente, refere-se a ele utilizando vocábulos que remetem menos a uma ideia de unidade apaziguadora e mais a uma ideia de excesso, enigma. Talvez, todas as páginas de *Com os meus olhos de cão* (2006) sejam menos acerca de um suposto encontro com Deus, mas principalmente acerca da busca do mistério arrebatador que retira o indivíduo da comodidade de sua zona de conforto, obrigando-o a colocar tudo em jogo e lançar-se ao risco e ao perigo. Amós questiona todas as suas antigas certezas e a autoridade das instituições. Pondera sobre seu desinteresse pela Universidade e pelo casamento, por exemplo, depois do acontecimento de significado ilimitado, desmedido. Olha para a esposa e se questiona sobre seus sentimentos, perguntando-se “como vão embora assim sem um fio de vestígios?” (HILST, 2006, p.23). Pensa em “largar casa Amanda filho universidade. Ter nada.” (HILST, 2006, p.36) depois de ter sido invadido por um “significado incomensurável” (HILST, 2006, p.22).

No topo da colina, no momento cotidiano, observava as pontas dos sapatos e o labor das formigas que se encontram, se comunicam, trabalham. Pois foi ali onde ocorreu a experiência sagrada, seu êxtase do desconhecido, quando o riso tomou-o, e, de repente, Amós já não era mais o antigo Amós.

E o que eu fazia nessa hora? Estava ali no topo da pequena colina. Pensava nos transcendentais? Na teoria dos números? Nos ideais? Não. Fermat? Erastótenes? Não. Olhava a ponta dos meus sapatos, os bicos esfolados, revirei o pé direito, é, a sola também está mal, duas formigas escuras passaram rente ao sapato esquerdo, detive-me naquele caminhar, confabulavam agora, então pensei que sons os meus ouvidos não captavam, que sons fariam as formigas, tocando-se emitiam sons? Sorri. (HILST, 2006, p.p.26-27)

Adentrar essa experiência é estremecer-se, sair de si. Ora, o próprio Bataille explica que a “experiência é uma viagem ao término do possível do homem” (BATAILLE, 1992, p.15). E fazer essa viagem “supõe negar autoridades, os valores existentes, que limitam o possível” (BATAILLE, 1992, p.15). A experiência interior, que dissipa toda a autoridade, leva o homem ao extremo do possível — o limite, o começo do impossível, zona em que todo o conhecimento e o saber já foi ultrapassado. O impossível é a zona do êxtase, do não-saber, ali onde autoridades e valores que regulam o possível são rejeitadas.

As instituições sociais são atacadas de modo contundente. Viver para trabalhar e enquadrar-se socialmente na ordem vigente das relações utilitárias, que limitam o extremo do possível, parece não ser o bastante para Amós, que a questiona e transgride, desabitando gradativamente aquela vida. Abraça novas possibilidades, como se concordasse com Bataille: “é tempo de abandonar o mundo dos civilizados e sua luz. É tarde demais para querer ser razoável e instruído — o que levou a uma vida sem atrativo”. (BATAILLE, 2013, n.p). Já não suporta aquela existência mais-menos. Quer sentir-se estremecido pelo divino, devorado por ele.

Devora-me, Senhor. Há um mais-menos em mim que só me assusta. E há Amanda e a criança. A casa. A Universidade. Há livros por todas as partes e já não me interessa por eles. Depois daquilo que não sei explicar. De significado incomensurável. (HILST, 2006, p.p.26)

Se atividades úteis e o trabalho não são suficientes, então é preciso buscar além. Mas como efetuar essa busca? De um lado, lança mão das lógicas da matemática, de seus saberes como professor universitário; de outro, de sua poesia, seus tantos versos sobre riso, sol, tempo, abismo, funduras. Qual a via correta? O que parece ser um embate, uma divisão com fronteira bem demarcada, na verdade, transforma-se, para Amós, em uma busca que imiscui ciência e palavra poética, como falam seus versos “Nasci matemático, mago / Nasci poeta” (HILST, 2006, p.15). A divisão entre poesia e matemática se dilui, pois Amós era, ao mesmo tempo, “peagadê de números/ mas faminto de letras” (HILST, 2006, p.46). É que a matemática, embora concebida comumente como um campo de saber ligado apenas às certezas, à estabilidade e às fórmulas, também lida, como a poesia, com o fervilhar do

infinito. O reitor da universidade reclama que, durante as aulas de Amós, “os alunos não estão entendendo mais nada” (HILST, 2006, p.18), que há “evidentes sinais de vaguidão”, “de alheamento” e “frases que se interrompem e que só continuam depois de quinze minutos”. É que a experiência interior faz as fronteiras desmoronarem, de modo que a lógica da linguagem cotidiana vai se desestruturando, perdendo a vez para uma palavra que vem do fora, do ilimitado.

Maurice Blanchot, em *A Conversa Infinita* (2007), dedica um ensaio ao pensamento bataillano e discorre acerca da experiência-limite, relacionando-a ao que Bataille denominou experiência interior. O autor de *O espaço literário* explica que a experiência-limite compromete todo ser e jamais se detém em qualquer verdade, certeza do saber ou crença. Por não repousar em verdade alguma, ela é, sobretudo, um movimento de contestação em que o homem “renuncia a si próprio” (BLANCHOT, 2007, p. 185). Temos aí uma importante reflexão: a experiência interior não é simplesmente colocar em xeque a instituições externas, mas especialmente a autoridade do próprio sujeito, como se, nessa experiência, o sujeito devesse ser sacrificado.

A experiência-limite é a experiência daquilo que existe fora de tudo, quando o tudo exclui todo exterior daquilo que existe fora de tudo, quando o tudo exclui todo o exterior, daquilo que falta alcançar, quando tudo está alcançado, e que falta conhecer, quando tudo é conhecido: o próprio inacessível, o próprio desconhecido (BLANCHOT, 2007, p.187)

Considerando que, quando o homem julga ter conhecido tudo, ainda há o que conhecer, Blanchot evidencia o inacabamento e o caráter tempestuoso da filosofia bataillana. A experiência-limite ocorre quando o homem tem a sensação de já ter consumado tudo, e o problema que ela lança, então, é: como superar esse estado em que o homem, depois de “atingido o cume graças a sua ação” (BLANCHOT, 2007, p.189), poderia colocar-se, ainda, em questão?

Ocorre que a experiência interior abre nesse ser acabado um “ínfimo interstício por onde tudo que é deixa-se repentinamente transbordar e depor por um acréscimo que escapa e excede” (BLANCHOT, 2007, p.190). Assim, o acabamento é sempre inacabado.

Ao homem, tal como é, “pertence uma falta essencial de onde lhe vem esse direito de se colocar a si sempre em questão” (BLANCHOT, 2007, p.p. 187-188). Ou seja, no ser humano, ainda que este considere ter concluído tudo, há sempre uma “negatividade sem emprego”¹⁸ (BLANCHOT, 2007, p. 188), uma parte que não pode ser investida na atividade útil e produtiva.

Blanchot alerta que o possível não é a única dimensão de nossa existência, e que talvez seja-nos dado viver cada acontecimento numa dupla relação: como aquilo que compreendemos e dominamos, transformando em valor, “fazendo brilhar na chama clara no fogo da Ação e no fogo do Discurso” (BLANCHOT, 2007, p.189); mas também considerando essa negatividade sem emprego como um vazio inutilizável (BLANCHOT, 2007, p.188), um excedente de vazio do qual não podemos escapar.

talvez seja-nos dado “viver” cada acontecimento de nós mesmos numa dupla relação: vez como aquilo que compreendemos, agarramos, suportamos e dominamos (mesmo com dificuldade e dolorosamente) relacionando-o a um bem qualquer, isto é, em última instância, à Unidade; outra vez como aquilo que se subtrai a todo emprego e a todo fim, mais ainda, como aquilo que escapa a nosso próprio poder de prová-lo, mas à prova do qual não poderíamos escapar: sim, como se a impossibilidade, aquilo em que já não podemos poder, nos aguardasse atrás de tudo que vivemos, pensamos e dizemos, por menos que tenhamos estado alguma vez no fim dessa espera, sem nunca faltar àquilo que exigiu esse excedente, esse acréscimo, excedente de vazio, acréscimo de “negatividade”, que é em nós o coração infinito da paixão do pensamento (BLANCHOT, 2007, p.190).

A experiência-limite, portanto, seria um movimento de infinito questionar. Sendo movimento, ela não é uma última saída, valor ou solução, pois não é estática, mas “libera de seu sentido o conjunto das possibilidades humanas e todo saber, toda fala, todo silêncio, todo fim, e até esse poder morrer de que tiramos nossas últimas verdades” (BLANCHOT, 2007, p.191). Longe, no entanto, de ser irracionalista, essa experiência não anula a validade do saber, mas ultrapassa o saber acabado, vai para além dele rumo ao não-saber. O não-saber, segundo Blanchot, não deve ser vivido como “apenas um modo de

¹⁸ Para Joron (2013), com a “negatividade sem emprego”, Bataille estaria negando a ideia de saber definitivo e absoluto. Negar para negar, sem chegar finalmente a nenhum ponto de superação, mas apenas aceitando os riscos dessa empreitada, é o sim bataillano, que conduz o homem à perda de si, à experiência interior, ao desconhecido. Por isso, Blanchot, em “A experiência-limite” (2007), diz que a negação bataillana é “o Sim decisivo” (p. 192). Ou seja, ela não é um produto resultante da razão dialética, pois, detendo em si a autoridade, depôs todas as autoridades possíveis. Ela uma afirmação “na qual tudo escapa e que escapa ela própria à unidade” (p. 193).

compreensão (o conhecimento posto entre parêntesis pelo próprio conhecimento)” (BLANCHOT, 2007, p.191), a fórmula simplificada de negação do saber, mas como o “modo de relacionar-se ou de se manter numa relação (nem que seja pela existência), ali onde a relação é ‘impossível’” (BLANCHOT, 2007, p.191).

Franco Rella (2010), no ensaio “A Ferida Metafísica”, explica que Bataille opõe sistema e experiência, saber e não-saber, que não é simplesmente sua negação. Em outros termos, a filosofia bataillana do não-saber não é simplesmente um convite à irracionalidade, oposição dentro de uma razão dialética, mas superação da razão. O não-saber “supõe um saber além do saber, um excesso de saber” (RELLA, 2010, p.43). Uma vez que “o conhecimento é o acesso ao desconhecido” (BATAILLE, 1992, p.109), o saber, não deve ser descartado, mas ultrapassado, excedido. Ele é uma via rumo ao desconhecido, que deve ser buscado incessantemente.

As observações de Rella sobre Bataille e a concepção blanchotiana sobre a experiência-limite podem nos auxiliar a compreender a relação que Amós tinha com a matemática, relacionando-a à poesia. A matemática, para ele, já não é um saber objetivo, mas a perseguição de um pensamento infinito. Entrelaçada à poesia, ambas tateiam também aquele cordão, aquela âncora que levaria ao riso. Amós não renega o saber científico, o pensamento racional, a lógica, mas compreende-o sendo fragmentado pela palavra poética. O saber lógico é levado ao seu limite para que se chegue além, ao ilimitado, àquilo que a razão não apreende. Matemática e poesia não são “estruturas de pedra”, estáticas, mas móveis como a água, como um “molhado de luzes”, unidas em uma intensa experiência mística, na qual o professor se viu perpassado por cores sem linhas ou contornos delimitados e em contato com um sol original.

Poesia e matemática. Rompe-se a negra estrutura de pedra e te vês num molhado de luzes, um nítido inesperado. Um nítido e inesperado foi o que sentiu e compreendeu no topo daquela pequena colina. Mas não viu formas nem linhas, não viu contornos nem luzes, foi invadido de cores, vida, fulgor sem clarão, espesso, formoso, um sol-origem sem fogo. Foi invadido de significado incomensurável. Podia dizer apenas isso. Invadido de significado incomensurável. (HILST, 2006, p.p.21-22)

Difícil explicar a compreensão de Amós sobre a matemática: era gelo e fogo ao mesmo tempo; um despertar, um caminhar, uma experiência que se abria múltipla,

desdobrando-se, recompondo-se. Com as abstrações matemáticas, Amós cavava, buscava uma compreensão, uma transparência total. E permanecia assim, infinitamente, como se o entendimento nítido nunca chegasse, como se a busca nunca pudesse ser finda.

Olhava números fórmulas equações teoremas e aquilo era um gozo, um gelado fofoso, uma vigília-dorso por onde eu sozinho podia ir caminhando sem a fala ruptura dos outros, logicidade e razão no entanto a possibilidade de surpresa como se desdobrássemos uma peça de seda, triângulos azuis na superfície fresca e de repente o fosco de umas grades, linhas que podemos separar e recompor em triângulos novamente, sim, isto podíamos, mas onde aquele azul, onde? E tudo recomeça, a paciência desses animais cavando infinitamente um fosso, até que um dia (eu esperava, por que não) a transparência inunda corpo e coração corpo e coração de mim, Amós, cavando infinitamente um fosso (HILST, 2006, p.29).

De fato, não havia fim, era tudo movimento, recomeço. O desconhecido pousava em qualquer objeto cotidiano e transformava-o em novidade. É a loucura da busca, de circular pelas bordas sem chegar ao centro, sem ilusão de encontrar uma suposta conclusão final, pois o centro é móvel, nos diria Blanchot. É dispensar, na verdade, esse saber definitivo, pois “só se fica vivo tentando não compreender” (HILST, 2006, p.55), não reter o desconhecido.

A loucura da Busca, essa feita de círculos concêntricos e nunca chegando ao centro, a ilusão encarnada ofuscante de encontrar e compreender. A loucura da recusa, de um dizer tudo bem, estamos aqui e isto não basta, recusamo-nos a compreender. (HILST, 2006, p.41)

A busca pelo entendimento nunca chegava a um ponto final, mas se renovava a cada sopro, a cada descoberta, a cada imagem sendo refletida infinitamente pelas faces espelhadas de um rochedo.

A noite retomando os estudos, buscando, buscando principalmente a ordem, mente e coração integrados outra vez naqueles magníficos sóis de gelo fórmulas algarismos expressões, Amós deslizava soberbo algumas páginas, e não é que de repente num sopro tudo não era? Assim como se você conhecendo cada canto de sua própria casa descobrisse no vestíbulo por exemplo por onde você passara muitas vezes, no vestíbulo meu Deus, descobrisse um rochedo de faces espelhadas ou um prisma

negro. Mas não estavam ali, grito, não estavam ali. E tudo é recomeço (HILST, 2006, p.41).

Esse movimento, esse inacabamento, é muito peculiar à experiência interior, que, sem poder fundar crença ou ter nada a revelar, traz nessa incapacidade sua própria potência. Bataille exemplifica argumentando que o conhecimento limita, domestica e mata o objeto. O teórico só admite uma relação entre Deus e a experiência interior, por exemplo, considerando que apenas o desconhecido dá a experiência de Deus e da poesia.¹⁹ No entanto, nessa experiência, não há possibilidade de ver Deus, mas apenas de ver aquilo que se distancia da compreensão total. Deus, então, não é visível, compreendido plenamente, pois isso seria reduzi-lo. Na verdade, ele se oferece, sim, mas livre e selvagem, indizível.

(...) não pode dizer “eu vi Deus, o absoluto ou o fundo dos mundos”, ele só pode dizer “o que vi escapa ao entendimento” (...) Se eu dissesse com decisão “Vi Deus”, o que vejo mudaria. No lugar do desconhecido inconcebível - diante de mim, livre e selvagem, deixando-me, diante dele, selvagem e livre - haveria um objeto morto e a coisa do teólogo (1992, p.12).

Por isso Bataille, no prefácio de *Madame Edwarda*, explica a impossibilidade de colocar Deus como um limite, um ponto de chegada, pois “Deus é a superação de Deus em todos os sentidos”. A própria palavra “Deus” supera as demais palavras e a si mesma, de modo que, ao pronunciarmos, como se pudéssemos lhe atribuir significado, estamos, na verdade, presenciando que ela destrua seus limites. A palavra “Deus”, como diz Bataille, é uma *enormidade*.

Deus não é nada se não for um ultrapassar de Deus em todos os sentidos; no sentido do ser vulgar, no sentido do horror e da impureza e, finalmente, no sentido de nada... Não podemos acrescentar impunemente à linguagem a palavra que transcende às palavras, a palavra Deus: a partir do momento em que o fazemos, essa palavra, transcendendo-se a si própria, destrói vertiginosamente seus limites. O que ela é não recua perante nada, ela está em toda a parte onde é impossível esperá-la: ela própria é uma *enormidade* (BATAILLE, 1981, p.12).

¹⁹ Sendo Deus um dos nomes dados àquilo que se coloca no limite do possível, a experiência interior é, para usar os termos de RELLA (2010) a "brecha aberta", a "ferida metafísica". Posto que a ideia de Deus como um dogma não interessa a Bataille, que prefere mergulhar na tempestuosa experiência interior, esta ferida seria incurável, abertura que jamais fecha.

Ao final de *Madame Edwarda*, Bataille diz que “Deus, se soubesse, seria um porco”. Eliane Robert Moraes explica que essa frase não visa apenas efeitos literários, mas anuncia fundamentos do pensamento bataillano. É que Deus, para Bataille, é uma pergunta no vazio, uma resposta jamais alcançável. Portanto, “Deus, se soubesse”, não seria mais essa medida inatingível, mas estaria rebaixado ao nível das certezas humanas. “Em suma, não há resposta possível para a interrogação dos homens, o que resta é apenas a grande interrogação, a experiência do não-saber” (MORAES, 2012, p.175).

A relação entre Deus e a experiência interior deve ser pensada de modo cuidadoso.²⁰ Bataille explica que a humanidade sempre delegou alguma finalidade à experiência interior. No Islão e no Cristianismo, Deus; no Budismo, a supressão da dor. O que ele propõe, no entanto, é a compreensão de uma experiência que não é meio ou fim para nada senão ela mesma. Mas, então, se não tenciona alcançar algum dogma ou saber, qual seria a finalidade dessa experiência? Ela seria vazia? Bataille lança a questão a alguns de seus amigos mais próximos. Um deles é Maurice Blanchot, que devolve com a seguinte resposta: “a própria experiência é a autoridade” (BATAILLE, 1992, p.59), argumento que substituíra, ao mesmo tempo, a tradição das Igrejas e a filosofia, que apresentava “uma tendência de fazer do conhecimento último a continuação da experiência interior” (BATAILLE, 1992, p.15).

A experiência-limite não se deixa unificar e foge de toda autoridade, sendo, por isso mesmo, sua própria autoridade. Rebelar-se contra o domínio do homem, pois não se deixa instrumentalizar pelo sujeito. Assim, Blanchot sugere que ela não é só um estado de alma nem um acontecimento vivenciado por nós, mas é onde os limites caem, onde o homem não tem domínio, portanto não pode ser sequer o sujeito da experiência, de modo que ela é o “não sentível” (HILST, 2006, p.36).

O eu nunca foi sujeito da experiência; o “eu” jamais o consegue, nem o indivíduo que sou, essa partícula de pó, nem o eu de todos que supostamente representa a consciência absoluta de si: mas só a ignorância que encarnaria o Eu-que-morre ao aceder a esse espaço em que, morrendo, ele não morre nunca como “Eu”, em primeira pessoa (BLANCHOT, 2007, p.193).

²⁰ Sabemos que Bataille teve momentos de crente, convertendo-se ao catolicismo e levando uma vida religiosa, mas também rompeu com esta fé, posteriormente, de modo que sua experiência interior não se liga, necessariamente, a Deus, mas aos estados de êxtase que mantêm vizinhança com o sagrado. Conforme explica Mati (2010, p.84), “é realmente o Sagrado o objeto do ‘êxtase filosófico’ bataillano, muito mais do que Deus em si mesmo”.

Bataille explica que o avanço da inteligência, dos domínios da razão, foi positivo por ter questionado diversos valores tradicionais e feito com que sucumbissem. No entanto, esse avanço teve como efeito também a diminuição do contato com os domínios estranhos à razão, ao saber. Mas ao compreender que a experiência interior é a própria autoridade, origem e fim de si mesma, o homem passa a não ser mais “o velho, o limitado” (BATAILLE, 1992, p.16) por aquilo que já é de seu conhecimento, mas começa a entregar-se ao “extremo do possível” (BATAILLE, 1992, p.16). Abraçando o não-saber, abandona-se a ideia de subjetividade privilegiada, detentora de autoridade. O homem deixa de ser sujeito da razão para fundir-se ao desconhecido.

A experiência interior²¹, “desvio de todo visível e de todo invisível” (BLANCHOT, 2007, p.194), vai além da razão, pois funde objeto e sujeito. No entanto, frisamos que o sujeito, consciente e com subjetividade, não tem espaço. É como não-saber que ele sai de si e entra no jogo com o objeto, que é desconhecido²², daí Blanchot afirmar que o sujeito não vivencia a experiência. Tendo o êxtase papel especial na experiência bataillana, está presente também o riso, uma forma de excesso, de sair de si.

3.2 “em direção àquele riso”

Dá-me a via do excesso. O estupor.
Amputado de gestos, dá-me a eloqüência do Nada
Os ossos cintilando
Na orvalhada friez do teu deserto.

(Hilda Hilst)

²¹ Jean-Luc Nancy (2013), na entrevista “Mas deixemos de lado o Senhor Bataille!”, aborda essa interioridade explicando que, ao contrário do que a palavra parece propor, ela “designa o encontro de um fora, de uma alteridade” (p.432).

²² “A experiência atinge, para terminar, a fusão do objeto e do sujeito, sendo, como sujeito, não saber, como objeto, o desconhecido” (BATAILLE, 1992, p.17)

Entrar em contato com o Riso, para Amós, não permitiu impassividade. Naquela experiência, fundiram-se sujeito e objeto. O matemático, então, saiu transformado: já não era mais o sujeito detentor de autoridade, mas aquele que se coloca em jogo, entregando-se ao devir da experiência interior, mergulhando no não-saber, que é o único modo de se conectar ao desconhecido. Eis porque Amós, depois daquela vivência com o Grande Riso, passou a sorrir frequentemente. Misturado ao divino, ao excessivo riso, Amós entende: “então é isso, continuo sorrindo daquele jeito e não percebo” (HILST, 2006, p.51). Sua esposa também repara na persistência desse riso no rosto do marido. Mas não se trata, aqui, de qualquer riso. É um jeito novo de rir, o sorriso de um homem que, no cume, foi dilacerado enquanto sujeito.

Há dias Amanda me dissera que eu sorria de um jeito novo. Novo? perguntei. É, esquisito, você não sorria assim. Mas eu estava sorrindo? Claro que estava sorrindo, Amós, pelo menos a boca ficou esticada, olha, você está sorrindo quase sempre e, mostrou, assim. A boca fez um imperceptível movimento para a direita, um pequeno vinco desse lado do rosto. É, parece um sorriso sim. (HILST, 2006, p.27)

É que o riso, demonstrou Bataille, mantém intensa relação com a experiência interior. O teórico narra o episódio em que, certa vez, caminhava tarde da noite pelas ruas quando “um espaço constelado de risos abriu o seu obscuro abismo” (1992, p.40) diante dele, levando-o a uma espécie de encantamento e fazendo-o rir como nunca alguém havia rido antes. Ali, naquele momento de êxtase e arrebatamento, tudo se abria, se desnudava para ele. O riso é a revelação daquilo que os discursos não podem dar, daí sua relação com o não-saber; ultrapassando o saber, ele é, portanto, o excesso, o transbordamento. Eis o motivo de Bataille declarar que seu pensamento trata-se de uma filosofia do riso. Na experiência interior, o homem perde os sentidos, sai de si, afasta-se do projeto²³ e da ação, abdicando da

²³ Para Joron (2013, p.87), Bataille rejeita o projeto porque, a fim de manter continuidade e preservação, este esmaga o acaso e extirpa “o tempo próximo das suas conotações angustiantes, aferrolha os assaltos intempestivos para forçá-lo a jogar o jogo de uma planificação eficaz”. Em *A experiência interior* evidencia-se o desejo em romper com a prisão do projeto, pois sem o êxtase e o dilaceramento não há experiência: “E o êxtase é a saída! Harmonia! Talvez, mas dilacerante. A saída? Basta-me procurá-la: recaio inerte, lamentável: saída fora do projeto, fora da vontade de saída! Pois o projeto é a prisão da qual quero escapar (o projeto, a existência discursiva): formei o projeto de escapar ao projeto! E sei que basta quebrar o discurso em mim para que, desde então, o êxtase seja aí, do qual só o discurso me separa, o êxtase que o pensamento discurso trai dando como saída, e trai dando-o como ausência de saída. A impotência grita em mim (lembro-me), um longo grito interior,

compreensão do sujeito a fim de conectar-se ao desconhecido. Nessa saída do domínio do projeto, princípio da experiência interior, o riso é o acontecimento que leva o sujeito ao limite, abalando a razão discursiva.

Incontrolável, o riso é pura intensidade, é como um rio que transborda violentamente, sem sentido definido, é movimento que abala instituições ligadas à estabilidade e à ordem. Eis porque, para Amós, aquela experiência que o retirou de estados impassíveis era ligada ao riso. Era Deus? Plenamente, apenas sabe-se que era riso. É emblemático que Deus e riso estejam associados, pois este constitui um caminho ao desconhecido, ao extremo do possível, onde as estruturas discursivas se quebram, se despedaçam, mas ele próprio também é excesso insensato, extravio e não-saber, que, como o divino, foge ao entendimento e aproxima-se do delírio.

Deus, se definido, tornar-se-ia compreensível, mensurável, racionalizável dentro do universo da lógica. Por isso, a vivência de Amós aproxima-se do êxtase risível; a ideia de Unidade, de um ser superior, com contornos compreensíveis, vai se desvanecendo, os limites desmoronam, de modo que Amós, imbricado ao Grande Riso, sorri. Diante do acontecimento místico, antes de tentar sedentarizar o sentido, “é preciso ainda acompanhá-lo ao embalo de suas peregrinações, de sua fluidez, de seu nomadismo” (JORON, 2013, p.111), sabendo que, nessa zona de instabilidade, a lógica já não exerce poder.

Depois do Grande Riso (HILST, p.35), não havia como permanecer estático, na Universidade ou no casamento. Com o Grande Riso, não havia, principalmente, como permanecer em si. Depois da experiência, Amós busca esse a mais, o excesso, o êxtase, que não serve ao mundo do trabalho, do discurso, da lógica, da utilidade, da racionalidade, pois o riso, que faz sucumbir o dogma, tem em sua insensatez uma via a esse desconhecido que também é riso e não-saber. Ele é o elemento imprevisível que irrompe o porto conhecido da razão e nos lança ao mar da experiência interior, operando um novo tipo de comunicação: aquela que se dá através do êxtase, do arrebatamento.

Está ligado, assim como o sol, ao excesso que leva o homem ao extremo. Amós afasta-se de si, de suas antigas condutas, de suas verdades rumo àquela busca por Deus. Se Deus, como vimos, não é uma proposta estável, mas sol, também excessivo, que “inflama e cega”, buscá-lo através da razão e do discurso não é um caminho. O “sol-origem” (HILST,

angustiado: ter conhecido, não mais conhecer” (BATAILLE, 1992, p.65).

2006, p.22) é a exuberância que dá vida e ilumina, porém é também uma violência que cega, por isso, habituado às normas e ao equilíbrio, “o olho humano evita o sol” (BATAILLE, 1992, p.47).

O sagrado é essa pródiga ebulição da vida que, para durar, a ordem das coisas encadeia e que tal encadeamento transforma em desencadeamento, ou, se quisermos, em violência. Sem trégua ele ameaça romper os diques, opor à atividade produtiva o movimento precipitado e contagioso de um consumo de pura glória. O sagrado é precisamente comparável à chama que destrói a madeira ao consumi-la. Ele é este contrário de uma coisa, o incêndio ilimitado, que se propaga, irradia calor e luz, inflama e cega, e aquilo que ele inflama e cega, por sua vez, subitamente, inflama e cega. O sacrifício abrasa como o sol que lentamente morre da pródiga irradiação cujo brilho nossos olhos não podem suportar, mas ele nunca está isolado e, num mundo de indivíduos, convida à negação geral dos indivíduos como tais. (BATAILLE, 1993, p.26)

O riso opera uma espécie de comunicação no não-saber, através de seu excesso desmedido. É que nos estados de êxtase a comunicação com aquilo que é desconhecido ao homem se dá por outra ordem que não a da razão. Para Bataille, quando o ser perde-se de si, desligando-se do possível, contacta aquilo que lhe é estrangeiro, fora-de-si. O riso dá o êxtase, poético, sagrado, irredutível aos compromissos da sociedade utilitária, pois nele o sujeito é devastado e se perde sem medida.

O êxtase é um efeito que vem de fora, daí o indivíduo sair de si para experimentá-lo. Além disso, ele gera uma imbricação entre o interno e o externo, pois os limites foram dissolvidos. O sujeito e sua vontade de saber inexistem no êxtase, pois o que importa, então, é a brecha, a passagem, a abertura. Ele interliga, mas, ao mesmo tempo, oculta, pois “o que está escondido no riso deve permanecer assim” (BATAILLE, 1992, p.165).

O êxtase não é amor: amor é possessão à qual é necessário o objeto, ao mesmo tempo possuidor do sujeito e possuído por ele. Não há mais sujeito-objeto, mas “brecha escancarada” entre um e outro e, na brecha, o sujeito e o objeto são dissolvidos, há passagem, comunicação, mas não de um a outro: um e outro perderam a existência distinta (BATAILLE, 1992, p.66).

A experiência interior de Amós a partir da ilogicidade do rir e do Riso remete ao verbete “Informe”, amplamente usado para desclassificar, exigindo que tudo tenha forma, afinal, isso é o que o pensamento racional tanto deseja. Mas o poder desta palavra, para Bataille, é exatamente sua capacidade de designar aquilo que “não tem seus direitos em sentido algum”²⁴.

Nesse aspecto, conforme explica Alexandre Rodrigues da Costa (2015), em “Ponto de Laceração”, ensaio que compõe o livro *Poemas* (2015), tradução da poesia bataillana, compreender o informe como um procedimento, uma operação, é encarar a instabilidade de significados deslizantes e dispersos, desobedientes à ordem e ao útil. De tal modo, o informe é o próprio procedimento das experiências poética e interior, que fragmentam as noções de estabilidade e razão.

Os limites são rompidos, em favor da contestação da ordem, daquilo que é dado como certo. Não há mais um centro, no qual a razão se estabeleça, mas, ao contrário, é o incerto que passa a ser o fundamento da existência, no momento em que as linhas, que delimitam o contorno, desabam, e o interno e o externo se confundem. O informe representa, assim, o colapso da identidade, pensada em termos cartesianos, pois ela permite a imbricação entre o sujeito e o objeto, um golpe no discurso lógico e na razão (2015, p. 344).

A experiência mística de Amós abre-se para um divino que é movimento e êxtase. O professor de matemática, de repente, é “Invadido de significado incomensurável” (HILST, 2006, p.22) e sorri, misturado ao Grande Riso. Este, por sua vez, não tendo unidade, é “uma superfície de gelo ancorada no riso”. Eis o sagrado, informe e soberano, que se recusa a dobrar-se a qualquer tipo de subordinação e que ameaça, assim, a tranquila luz do mundo civilizado ao lançar sua claridade que cega e desorganiza.

²⁴ “O Informe”, in *Inimigo Rumor*, número 19

“Um dicionário começaria a partir do momento em que não desse mais o sentido mas as tarefas das palavras. Assim, informe não é apenas um adjetivo tal ou tal sentido mas um termo que serve para desclassificar, exigindo geralmente que cada coisa tenha sua forma. O que ele designa não tem seus direitos em sentido algum e se faz esmagar em toda parte como uma aranha ou um verme. Seria preciso, com efeito, para que os homens acadêmicos ficassem contentes, que o universo tomasse forma. A filosofia inteira não tem outra meta: trata-se de dar um redingote ao que é, um redingote matemático. Em compensação, dizer que o universo não se assemelha a nada e que ele é apenas informe equivale a dizer que o universo é algo como uma aranha ou um escarro” (p.81).

3.3 “Dessignificando”

pois tudo que é sagrado é poético, tudo que é poético é sagrado

(Georges Bataille)

Amós articula poemas e reflexões filosóficas, relembrando o momento de êxtase na colina e tentando recontá-lo, descrevendo o que fazia quando foi tomado. Ora, narrar e escrever são os modos dos quais o homem dispõe para tentar se apropriar de um acontecimento. Tentar. E essa, possivelmente, é a questão mais especial sobre o sagrado: não se pode apreendê-lo, dominá-lo através da linguagem usual. Resta, ainda, outra linguagem: a essencial, a poética, mas esta não se deixa instrumentalizar assim tão facilmente. Bataille escreve: “Eu me aproximo da poesia: mas para perdê-la” (BATAILLE, 2015, p.325). É que a palavra poética sacrifica aquele que a escreve, portanto aproximar-se dela é vê-la indomável, é perdê-la e perder-se. A poesia, bem como o sagrado, promove uma comunicação que é não a do saber claro e racional e que, por ser soberana, não se sujeita a um indivíduo. Comunicação que não é a da fala usual e, possivelmente, nada diz, nada revela, mas permanece como abertura, como encontro. A experiência interior é autoridade, ela comunica acerca de si mesma, seu êxtase, bem como o faz a poesia.

Sendo a linguagem usual precária diante de uma experiência que escapa ao racional, a literatura surge como uma possibilidade não de representar esse acontecimento, mas de conduzir o ser na perda de si mesmo, fazendo-o com que se disperse e chegue ao limite da linguagem, às suas múltiplas possibilidades, ao lugar de extravio, onde o sentido fica em suspenso. A experiência mística não se trata de uma verdade estável, mas de um acontecimento que libera o indivíduo de suas antigas percepções, embriagando-o e fazendo-o ultrapassar os limites comuns. Tão profundamente ilimitada, “não é uma coisa, é nada” (BATAILLE, 1989, p.23). Seu teor não pode ser exprimido pelo discurso corrente, de modo que apenas uma linguagem também de desvio poderia abordá-la: a poesia, que, sendo ligada ao infinito, nos dá o mundo em sua ausência de limite.

Amós conhece a dificuldade de tentar “materializar na narrativa a convulsão” de seu espírito. É como se, ausente de braços, tentasse abraçar; cego, depois daquele

acontecimento, tentasse ver. Busca o Conhecimento. Impossível chegar lá, improvável, mas, aos trancos e barrancos, como um bêbado que caminha sem equilíbrio, ele tenta, abrindo mão da estabilidade que as certezas e a razão proporcionam.

Como me sinto? Como se colocassem dois olhos sobre a mesa e dissessem a mim, a mim que sou cego: isto é aquilo que vê. Esta é a matéria que vê. Toco os dois olhos em cima da mesa. Lisos, tépidos ainda (arrancaram há pouco), gelatinosos. Mas não vejo o ver. Assim é o que sinto tentando materializar na narrativa a convulsão do meu espírito. E desbocado e cruel, manchado de tintas, essas pardas escuras do não-saber dizer, tento amputado conhecer o passo, cego conhecer a luz, ausente de braços tento te abraçar, Conhecimento. Bêbado vou indo (HILST, 2006, p.47).

Assim, Amós, vai “tentando escapar de si mesmo/ dilatando-se/ à procura de puro entendimento” (HILST, 2006, p.56). Para conectar-se ao sagrado e à poesia, o sujeito sai de si, vai sendo apagado, pois ambas sempre projetam o ser para além daquilo que outrora ele fora.²⁵ Na busca pelo sagrado, ao invés da estabilidade das certezas, entra-se em uma condição de deriva, numa zona de incerteza e entrega, no impossível.

Zona de incerteza e estabilidade é também a experiência artística, pois nela os símbolos do mundo em que habitamos não vigoram, não significam. É como se a palavra poética dessignificasse em relação aos sentidos fixos do mundo finito, soterrando a altivez daquele que sobre ela quer deter autoridade. Assim, os gritos da poesia são descavados, a voz do poema, seu murmúrio incessante,²⁶ que vem de sua solidão essencial, onde os referentes do mundo finito não preponderam, ganha espaço. As palavras, então, tornam-se explosivas no infinito. Se quiserem transformar a palavra essencial em simples espelho do mundo, ela não permitirá. Ela se estilhaça em mil cacos, não aceita converter-se em um único sentido congelado, pois seus sentidos são múltiplos.

Designificando
 Vou descavando gritos
 Soterrando altura e altivez.
 Meu todo mole-duro

²⁵ Nos termos de Bataille, “a religião e a poesia jamais deixam de nos lançar apaixonadamente fora de nós (BATAILLE, 1989, p.74)

²⁶ “É antes uma fala: isso fala, isso não pára de falar, é como um vazio falante, um leve murmúrio, insistente” (BLANCHOT, 2005, p. 320)

Também espia o muro. Desengonçado
 Tateio a escalada
 E explosivas palavras
 Colam-se as pedras: murro, garra
 Facada frente ao espelho
 (HILST, 2006, p.54)

Para Blanchot, isso ocorre porque a literatura não é alegórica. Recusa subordinar-se ao mundo e relacionar-se com ele como mero instrumento de representação. Nas palavras de Blanchot, ela é uma “verdadeira presença” (2011, p.86), que não simboliza algo externo, mas aquilo que apresenta em si, pois seus símbolos não estão associados a nada para além dela mesma. Disso resulta uma impossibilidade em interpretar o símbolo literário, pois ele não é outra coisa senão ele mesmo, seu próprio vazio, imagem sem objeto. Poder-se-ia pensar que se trata, então, de algo extremamente abstrato, fora do tempo? Blanchot objeta, lembrando que ele está fora do tempo real, esse que nos guia o cotidiano, mas muito vivo no fora, no outro do mundo. A literatura seria, então, uma linguagem que de modo algum serve à uma utilidade prática no mundo real, pois, sem ter seus símbolos fixados em objetos externos a si, é instável, não age no finito

Bataille também insiste na noção de arte como instabilidade, ou melhor, perda, pois ela estaria ligada ao gasto, ao que excede o utilitário, embora a sociedade seja pautada na utilidade, no acúmulo e na preservação. Em “A noção de despesa”, ele afirma que a atividade humana não pode ser inteiramente reduzida a processos de reprodução e conservação. Opondo operações produtivas às despesas improdutivas, as primeiras são representadas pelo uso do “mínimo necessário, para os indivíduos de uma dada sociedade, à conservação da vida e ao prosseguimento da atividade produtiva” (BATAILLE, 1975, p.30); as segundas, pela “superação irreduzível desse limiar de necessidade, e só têm seu fim nelas mesmas, dentro de sua simples execução” (JORON, 2013, p.148). Ou seja, o homem acumula além do necessário ao seu desenvolvimento, e esse excedente deve ser destruído, consumido sem contrapartida.

Há, portanto, uma parte da atividade humana representada pelo uso desse mínimo necessário à conservação da vida, mas há também essa despesa que Bataille chama de improdutiva²⁷ — “um excedente de energia a desperdiçar, uma excrescência em pura perda”

²⁷ Bataille inicia o texto em questão dissertando acerca da dificuldade de definir “útil” ao humano, mas esclarece esse termo opondo-o ao princípio da utilidade clássica, que “tem como finalidade o prazer — mas somente sob uma forma moderada, pois o prazer violento é tido como patológico — e se deixa limitar, por um lado, à aquisição (praticamente à produção) e à conservação dos bens, e, por outro, à reprodução e conservação das

(JORON, 2013, p.145) — como o luxo, os jogos, a atividade sexual desviada da finalidade genital, a arte e os cultos, casos em que o sentido da atividade só se completa conforme a perda seja a maior possível.

A vida humana, distinta da existência jurídica e tal como tem lugar de fato em um globo isolado no espaço celeste do dia à noite, de uma região à outra, a vida humana não pode em caso algum ser limitada aos sistemas fechados que lhe são destinados em concepções razoáveis. O imenso trabalho de abandono, de escoamento e de tormenta que a constitui poderia ser expresso dizendo-se que ela só começa com o déficit desses sistemas: pelo menos o que ele admite de ordem e de reserva só tem sentido a partir do momento em que as forças ordenadas e reservadas se liberam e se perdem para fins que não podem ser sujeitados a nada de que seja possível prestar contas. É somente através de uma tal insubordinação, mesmo miserável, que a espécie humana deixa de estar isolada no esplendor sem condições das coisas materiais (BATAILLE, 1975, p.44)

A compreensão bataillana dos cultos e das artes como estados de perda nos é bastante cara nessa pesquisa. Bataille explica que o sacrifício, etimologicamente, significa produção de coisas sagradas, portanto é nessa medida que o sagrado constitui-se de uma operação de perda, exigindo o sacrifício de homens e/ou animais. A despesa poética, por sua vez, traz consequência na vida daquele que a assume, pois ela “o consagra às mais falazes formas de atividade, à miséria, ao desespero, à perseguição de sombras inconsistentes que nada podem dar além da vertigem e do furor. Frequentemente só pode dispor das palavras para sua própria perda” (BATAILLE, 1975, p.33).

Ou seja, a “poesia é o sacrifício em que as palavras são vítimas” (BATAILLE, 1992, p.144). Cotidianamente, os seres humanos usam a palavra como instrumento, mas a linguagem poética não serve a este fim, e o que nos faz humanos é exatamente a possibilidade de “arrancamo-las [as palavras] dessas relações em um delírio” (BATAILLE, 1989, p.144). A poesia é, portanto, “o holocausto de palavras” (BATAILLE, 1992, p.145).

Além de sacrificial, a poesia é também imoral. Sendo a moral “o freio que um homem, inserido em uma ordem conhecida, se impõe”, (BATAILLE, 1992, p.145) o caráter imoral da poesia reside no fato de que ela é o desconhecido que “arrebenta o freio” (BATAILLE, 1992, p.145). A literatura é mesmo, como a transgressão da lei moral, um perigo. “Sendo inorgânica, ela é irresponsável. Nada se apóia nela. Ela pode dizer tudo”.

(BATAILLE, 1989, p.22). É precisamente essa possibilidade de displicência que nos é cara, pois “não teríamos nada de humano se a linguagem em nós devesse ser inteiramente servil” (BATAILLE, 1992, p.144). Somos humanos porque a linguagem poética não se submete aos nossos desígnios, mas, soberana, se impõe e nos apresenta ao infinito.

É que a poesia, embora possa fazer uso de vocábulos aplicados a fins práticos em nossa comunicação, “libera a vida humana desses fins” (BATAILLE, 1992, p.144). O autor exemplifica com as palavras “cavalo” e “manteiga”, explicando que, ao adentrarem o poema, “são desligadas de preocupações interessadas” (BATAILLE, 1992, p.144), pois ali elas são livres; não representam, apresentam. Na linguagem poética, as palavras são enunciadas e as imagens familiares a elas se apresentam, mas “só são solicitadas para morrer” (BATAILLE, 1992, p.144), posto que a poesia conduz o familiar e conhecido ao desconhecido e incognoscível.

Esse desconhecido produz um poder de irresistível sedução, mas se esquiva²⁸ se o sujeito tenta possuí-lo. O desconhecido é aquilo que, escondendo-se e revelando-se, escapa à visão; é caminho que se caminha para não alcançar. Ou para que o sujeito, já devastado, experimente aquilo que o seu intelecto e a sua subjetividade não podem reter. Experiência da não-experiência, portanto, diz Blanchot (2007, p.194). Não é apenas uma inspiração ao poeta, mas o encontro com a própria voz poética, que dilacera o eu, pois a poesia é o oposto do possível.

Assim, se a linguagem poética: por um lado, nos dá ruínas das palavras em seu uso corriqueiro, por outro, as transforma em pura sedução, desconhecido que jamais pode ser devassado interiormente.

A imagem poética, mesmo se conduz do conhecido ao desconhecido, liga-se, contudo, ao desconhecido que lhe dá corpo, e ainda que ela o dilacere e dilacere a vida nessa dilaceração, apegase a ele. De onde se conclui que a poesia é quase inteiramente poesia decaída, prazer de imagens retiradas, é verdade, do domínio servil (poéticas, isto é, nobres, solenes), mas recusadas à ruína interior que é o acesso ao desconhecido. Mesmo as imagens profundamente arruinadas são domínios de possessão. É triste possuir somente ruínas, mas não significa não possuir mais nada, é reter com uma mão o que a outra dá. (BATAILLE, 1992 p.157).

²⁸ “Mas o desconhecido (a sedução) se esquiva se quero possuir o objeto, se tento conhecê-lo” (BATAILLE, 1992, p.147).

Para Alexandre Rodrigues da Costa (2015), a poesia não se constrói unicamente pela subtração do ser, mas também pela sua própria incapacidade de sustentação de um discurso, pois nela há errância, não-saber, perguntas sempre abertas.

A poesia, articulada como forma de transgressão, seria, assim, na qual o texto se torna, pelo excesso, fracasso. O discurso poético, nesse sentido, não é só a possibilidade de conjugar o ser pela subtração, determinado por um ‘poder, que tudo pode, pode inclusive isso, suprimir-se como poder’, mas a afirmação da obra que se constrói por suas ruínas, por sua incompletude, pela proposital incapacidade de se sustentar em seu dizer (BATAILLE, 2015, p.347).

Tal reflexão evoca o pensamento blanchotiano de que “a literatura se edifica sobre as suas ruínas” (BLANCHOT, 2011, p.312). A frase parece fatalista ou com o tom derrisório, mas é precisamente dessas ruínas que vem a potência do espaço literário. Este, por sua vez, se constrói depois de ter despedaçado a linguagem bruta e, a partir desses destroços, anuncia uma linguagem essencial, que confunde o leitor; uma palavra que se nega a fechar-se em definições e que dispersa os sentidos. Há aí um diálogo bastante profícuo entre o pensamento de Bataille e o de Blanchot, pois, a partir de termos distintos — o primeiro fala de “soberania”²⁹ e o segundo de “désœuvrement”³⁰ —, ambos abraçam a noção de que a literatura é uma linguagem que contesta o mundo do trabalho e da ação, ameaça-o, até, pois não serve como meio ou instrumento à comunicação humana³¹.

Warrin ilustra que a palavra literária é um uso dispendioso da linguagem, de modo que no poema as palavras são arrancadas de sua função servil, cortadas de seu referente, que são geralmente os instrumentos de atos úteis. Nisso reside um sacrifício, uma reparação ao “abuso que o homem faz da linguagem” (WARRIN, 1974, p.58). Longe de ser

²⁹ Conforme diz Fernando Scheibe em “Um periódico intempestivo”, texto que compõe sua tradução da revista *Acéphale*, a soberania equivale à “inexistência de todo e qualquer ente soberano”. Em outros termos, é uma recusa, ao mesmo tempo, em ser subserviente a uma autoridade e em exercer autoridade ou poder no mundo. Sendo a literatura soberana, sua liberdade reside no fato de que ela, inorgânica, não tem obrigações para com a organização do mundo, não o representa.

³⁰ Não há uma tradução precisa dessa palavra, mas pode ser compreendida como “inoperância” ou “inação”. É incapacidade de a obra agir no mundo, de produzir nele.. Esse movimento se dá porque as palavras, na literatura, não têm seu sentido enraizado em nosso mundo finito.

³¹ Para Blanchot, escrever é uma violência, pois, enigmática e consagrada a si mesma, a escrita questiona a ideia do Eu e da Verdade, por exemplo, desfazendo a estabilidade, estando em um” fora da linguagem”. (BLANCHOT, p. 2010, p.8)

um meio ou instrumento de um projeto, a literatura é insubordinada e soberana, “é aquela que, já que nenhum tipo de atividade pode sujeitá-la, ameaça o império da atividade” (WARRIN, 1974, p.58).

Porque a linguagem literária é o lugar da diferença e do desvio, o escritor está sempre desajustado em relação a uma sociedade que visa produzir o mais possível. Isso tornou-se historicamente manifesto no século XIX, quando o advento do capitalismo, condenando o fausto do antigo regime, deixou de dar valor à glória improdutiva para atribuí-la apenas à atividade que acumula; então os escritores deixaram de ser mantidos pelo poder, apareceram como dilapidadores de riquezas e com uma existência miserável e perdida deram testemunho de uma maldição que é a literatura (WARRIN, 1974, p.58).

Por isso, Amós, diante de uma experiência mística que nem busca um Deus como resposta final, mas um Deus que é pergunta em aberto, que é própria experiência de perder-se no desconhecido, mergulha em sua poesia. É que a poesia não explica o acontecimento, mas mistura-se a ele em intensidade, pois desvia também de um projeto, mata um sujeito detentor de saber. Tanto a mística quanto a poesia pressionam o mundo do trabalho, da atividade, da produção de sentido. Amós fala do momento em que se agarrou “àquela compreensão, aquela no topo da colina” (HILST, 2006, p.35), descrevendo-a como um “perfeito esplêndido Absoluto” (HILST, 2006, p.35), uma “fórmula injetada de luz” (HILST, 2006, p.35), mas não se trata de uma clareza iluminista, ligada à estabilidade ou à certeza, pois ele próprio duvida de que esse acontecimento realmente se insira no mundo do útil, indagando se “ter sentido isso de significado incomensurável gerou perda ou ganho?” (HILST, 2006, p.35).

A ideia da perda, do sacrifício, perpassa toda a narrativa de *Com os meus olhos de cão*, evidenciando-se no afastamento que Amós tem das instituições, do mundo do trabalho, dos ciclos da atividade produtiva; no sacrifício da linguagem em sua poesia e, até mesmo, ao final, com sua morte, quando a ficção hilstiana “coloca em cena o sujeito para perdê-lo e sacrificá-lo” (WARRIN, 1975, p.59).

Amós é “condenado à força por tentativa de suicídio, justificada a seu ver por ter compreendido que o universo é obra do Mal” (HILST, 2006, p.61). De fato, o mundo de Amós, sua experiência com o divino e sua poesia assemelham-se àquele Mal ao qual Bataille tanto se referiu: um tipo de atividade que não se dobra às certezas positivistas, iluministas e

utilitárias. Diante dessa compreensão, o poeta intenta um suicídio, um sacrifício de si, talvez. O mundo das atividades produtivas condenou-o por isso, lançando-o à forca, buscando organizar tudo. Amós seria o décimo enforcado, e seu algoz animava-se com aquele número, pois, depois dele, receberia pensão e aposentar-se-ia; ou seja, aquela seria apenas uma morte servindo ao mundo útil, não um sacrifício, pois o “sacrifício é a antítese da produção, feita visando o futuro, é o consumo que só tem interesse no próprio instante” (BATAILLE, 1993, p.24).

Ocorre que o poeta consegue fugir. Entra em uma sala de aula, porém não como professor, pois, já entregue ao não-saber, afirma: “Se me perguntarem não respondo”. (HILST, 2006, p.64). Diz-se verdugo naquela sala, talvez por ser seu próprio sacrificante. Pois vai deitando-se, aninhando-se e, “pleno de absurdo” (HILST 2006, p.65) entregando-se ao Luminoso, transformando-se em espírito e “subindo, úmido de névoa” (HILST, 2006, p.65). Desde então, jamais foi visto em lugar algum. Sumiu mesmo, entregou-se em sacrifício ao Desconhecido, pois sacrificar não é simplesmente matar, mas abandonar; é “doar-se sem retorno ao abandono sem limite” (BLANCHOT, 2013, p.28).

É a irresistível atração exercida pelo Incognoscível que impulsiona Amós a sacrificar-se, pois o sacrifício é uma abertura ao ilimitado; é a marca, a cicatriz circunscrita pelo Riso que o empurra e o faz deslizar rumo ao vazio³². “É a loucura, a renúncia a qualquer saber, a queda no vazio, e nada, nem na queda nem no vazio, nada é revelado, porque a revelação do vazio é somente um meio de cair mais profundamente da ausência” (BATAILLE, 1992, p.58).

O desejo pelo não-saber, portanto, leva-o a deslizar rumo ao Riso, que traz sempre o adiamento do sentido. A revelação final, conclusiva, não chega, visto que ela estancaria a experiência interior. O significado é incomensurável exatamente porque, ao chegar a ele, Amós compreende que é preciso escorregar ainda mais, infinitamente, pela “superfície de gelo do Infundado” (HILST, 2006, p.52).

³² “Um SGAR, misto de esgar e *scar* que resulta no vazio sugerido pela fórmula de Hilda: se ‘Amós = ∞’, ‘SGAR = Θ = Ø’” (PÉCORRA, 2010, p.72).

3.4 “Meus eus desintegrados E APENAS O tu de ti em mim”

Quando pensava: ‘Não me lembrarei deles,
 já não falarei em seu Nome’, então isto era em meu coração como fogo devorador,
 encerrado em meus ossos

(Jeremias 20:9)

Maurice Blanchot, em “A palavra profética”, n’O *Livro por vir* (2013), propõe um entendimento de que a profecia não é apenas uma fala sobre o futuro, com uma linguagem regular, mas especialmente “uma dimensão da fala que a compromete em relações com o tempo muito mais importantes do que a simples descoberta de acontecimentos vindouros” (BLANCHOT, 2013, p.113). A palavra profética, para o pensador francês, ao enunciar um amanhã, transforma-o, ainda que momentaneamente, em impossível, pois, mais do que alertar sobre o porvir, ela suspende o tempo presente, a história, transtornando “os dados seguros da existência” (BLANCHOT, 2013, p.114). Para além de anunciar o futuro, a profecia retira o agora e “toda possibilidade de uma presença firme, estável e durável” (BLANCHOT, 2013, p.114), pois é como se o Começo e o Fim tentassem adentrar o presente, tumultuando-o³³. Não se trata, unicamente, de ditar acontecimentos futuros, mas de não se apoiar em nenhuma verdade já existente.

Ocorre que a palavra profética distingue-se da palavra usual. Ao tornar-se profeta, “um homem se torna outro” (BLANCHOT, 2013, p. 117). Blanchot aponta o caso de Jeremias, indivíduo sensível que teve de endurecer-se para destruir aquilo que amava; de Isaías, homem ordeiro que durante três anos andou nu; de Ezequiel, que nunca havia experimentado impureza, mas comeu alimentos cozidos sobre excrementos; de Oséias, a quem Deus ordenou: “Vai, toma para ti uma mulher que se entrega à prostituição e filhos de prostituição, porque a terra se prostituiu constantemente, apartando-se de Iahweh” (Os 1,2).

³³ No ensaio “Iluminações profanas (poeta, profetas e drogados)” (1988), José Miguel Wisnik explica que, com o olhar visionário, “o Começo e o Fim, que de hábito ficam entre parêntesis, esquecidos na vida normal, querem incorporar-se ao presente” (WISNIK, 1988, p.284).

Sobre Oséias, o teórico aponta que não se trata apenas uma imagem representativa, mas que o próprio casamento profetiza³⁴. Eis o motivo pelo qual os profetas tendem a recusar tal vocação. Jeremias, por exemplo, revida para Javé: “Ah! Senhor Iahweh,/ eis que eu não sei falar/ porque sou ainda criança” (Jr 1,6). É que o profeta constantemente sente-se inábil e despreparado “diante do absurdo do que diz” (BLANCHOT, 2013, p.118), pois a fala profética não é fácil nem agradável, não vem do coração nem da imaginação humana. Ela é pesada, e esse peso é seu sinal de autenticidade.

Frequentemente, os profetas enfatizam que aquela fala não provém deles. Com expressões como “Assim diz o Senhor” antes das anunciações, distingue-se a palavra humana da palavra divina. Ao anunciar a profecia, o profeta já não é o velho homem nem fala do que lhe apetece, pois “a fala profética se impõe de fora, ela é o próprio Fora, o peso e o sofrimento do Fora” (BLANCHOT, 2013, p.118).

Blanchot sinaliza também que, no momento em que Deus informa ao profeta a sua vontade, há um diálogo, uma troca, porém de modo especial: não há tradução das palavras divinas, pois o homem repete precisamente o que foi dito ou mostrado. Portanto, essa é uma fala inicial, pois prediz um tempo não conhecido pelos homens, não obstante exprime o que Deus já havia falado. Assim, a fala divina, no diálogo, ao ser repetida pelo homem, é transformada em outra e, ao mesmo tempo, em sua própria resposta. Fala, então, que não para, mas permanece “perpetuamente em movimento” (BLANCHOT, 2013, p.120), que “se come, é um fogo, um martelo”, mas, ao mesmo tempo, “é espírito e maturidade do espírito” (BLANCHOT, 2013, p.120), que possibilita “a verdade de um encontro, a surpresa de um enfrentamento” (BLANCHOT, 2013, p.120). A fala profética é errante porque, ao ser dita, é

³⁴ Ao afirmar que o casamento não é apenas uma passagem metafórica, mas um fato que profetizou acerca da relação entre Deus e Israel, Blanchot parece querer explicar que o casamento de Oséias com uma prostituta não é mera representação, mas desnuda a própria relação de Deus com seu povo, pois tem o mesmo peso que a traição de Israel a Iahweh.

Cabe, aqui, lembrar a noção de símbolo para Blanchot. Como dissemos anteriormente, o símbolo blanchotiano “não é alegoria” (BLANCHOT, 2011, p.87), não representa uma realidade externa, mas tem plena força naquilo que, em si mesmo, apresenta. Nesse sentido, o casamento de Oséias teria, em si, um peso tão tremendo quando a desobediência de Israel.

A Bíblia de Jerusalém, em suas notas de rodapé, traz um trecho que pode ilustrar essa questão. “Oséias amou e ainda ama uma mulher que lhe responde a esse amor apenas com a traição. Já antes de Oséias qualificava-se, sem dúvida, de prostituição o culto que os cananeus prestavam aos seus ídolos, por causa das práticas de prostituição sagrada que lhes estavam associadas. Imitando sua idolatria, Israel também se prostituía. Oséias, contudo, é o primeiro a representar sob a imagem da prostituição conjugal as relações de Iahweh com o seu povo desde a aliança do Sinai, e a qualificar a traição idólatra de Israel, não apenas de prostituição, mas também de adultério” (p.1585).

antiga e inaugural, de modo que “volta à exigência originária de um movimento, opondo-se à toda estabilidade, toda fixação a um enraizamento que seria repouso” (BLANCHOT, 2013, p.114).

O teórico afirma, ainda, que o vigor da fala profética reside “na força concreta do vocábulo”, que não é alegoria nem símbolo, mas que desnuda os próprios acontecimentos. Desnudamento que não ocorre pacificamente, mas em um defrontar-se com um rosto que encanta e assusta, que não pode ser visto. Inapreensível rosto feito de luz que está “sempre por vir, sempre por descobrir e mesmo por provocar”.

Entretanto, se as palavras proféticas chegassem até nós, o que elas nos fariam sentir é que não contêm nem alegoria nem símbolo, mas que, pela força concreta do vocábulo, elas desnudam as coisas, nudez que é como a de um imenso rosto que não vemos e que, como um rosto, é luz, o absoluto da luz, assustadora e encantadora, familiar e inapreensível, imediatamente presente e infinitamente estrangeira, sempre por vir, sempre por descobrir e mesmo por provocar, embora tão legível quanto pode ser a nudez do rosto humano: nesse sentido, somente, figura. (BLANCHOT, 2013, p.122)

É longa e antiga a associação do profeta ao poeta. José Miguel Wisnik, em “Iluminações profanas (poeta, profetas e drogados)”, relembra que, na Grécia arcaica, ambos tinham o dom da vidência. O primeiro, inspirado por Apolo, voltava-se ao que está por vir, ao passo que o segundo, inspirado pelas Musas, para um passado primordial.

poeta e advinho têm em comum o dom da vidência, mesmo que sejam emblematicamente cegos. O que eles veem são as partes do tempo inacessíveis aos mortais: o que foi, o que ainda não é. Inspirado pelas Musas, filhas de Mnemosyne, a Memória, o poeta volta-se para o passado primordial; inspirado por Apolo, e auxiliado por certas ervas propiciatórias, o profeta volta-se para o que está por vir (1988, p.284).

No entanto, Blanchot propõe que essa relação não se trata, apenas, da transmissão clara de uma mensagem, mas, principalmente, da transmissão daquilo que é muito mais inerente: a selvageria, a instabilidade de uma palavra “essencialmente não fixada” (BLANCHOT, 2013, p. 123), que se torna nova ao ser repetida.

Devemos muito, portanto aos poetas cuja poesia, traduzida dos profetas, soube nos transmitir o essencial: essa precipitação inicial, essa pressa, essa recusa de se demorar e de se apegar. Dom raro e quase ameaçador, pois ele deve antes de tudo tornar sensível, em toda palavra verdadeira, pela devoção do ritmo e o tom selvagem, essa fala sempre dita e nunca ouvida, que a repete num eco prévio, rumor de vento e impaciente murmúrio destinados a repeti-la de antemão, sob risco de a destruir ao precedê-la. De modo que a predição, apoiando-se na intensidade antecipadora da dicção, sempre parece buscar a ruptura final. Assim como em Rimbaud, gênio da impaciência e da pressa, grande gênio profético (BLANCHOT, 2013, 124).

Ao citar Rimbaud ao final de seu ensaio, remetemo-nos à famosa carta que aquele enviara a Paul Démeny, em maio de 1871, antecipando anos de teoria literária ao escrever que o “eu é um outro”³⁵, insistindo que é preciso fazer-se vidente e que o poeta se faz vidente por meio de um desregramento de todos os sentidos. Ser outro, estar fora de si, experimentar o desregramento de seus sentidos, ser arrebatado por uma palavra que dilacera a autoridade do eu é, pois, o que assemelha poeta e profeta, porquanto ambos estão como que “arrebatados por um sonho transtornador que não pode lhes pertencer” (BATAILLE, 2013, n.p).

Assim ocorreu com Amós, profeta bíblico que era pastor em Técuá quando foi tomado por Iahweh. Tendo sido boiadeiro e cultivador de sicômoros durante a vida inteira, Amós não teria frequentado as confrarias de profetas³⁶. No entanto, foi chamado por Deus para profetizar sobre o reino de Israel. Em certo momento, ele esclarece: “Não sou um profeta, nem filho de profeta; eu sou um vaqueiro e cultivador de sicômoros. Mas Iahweh tirou-me de junto do rebanho e Iahweh me disse: ‘Vai, profetiza ao meu povo, Israel’” (BJ, Amós 7,14). Assim, Amós deixou de ser o homem do campo, e, dilacerando seu antigo eu, tornou-se outro, um profeta, alguém que inaugura uma fala que lhe é anterior.

De certo modo, eis o que acontece também a Amós Kéres, protagonista de *Com os meus olhos de cão*, que escreve poesias sobre o desejo de uma experiência íntima e

³⁵ “Car Je est un autre”

³⁶ Nos tempos de Amós, os termos “profeta” e “filho de profeta” indicavam, provavelmente, “os membros de uma corporação profética”. Ou seja, existiam as confrarias de profetas, que eram instituições ligadas à formação dos homens que exerciam esse papel na comunidade; eram agremiações nas quais eles, em êxtase, anunciavam uma palavra que lhes teria sido dada por Deus.

profunda com o divino, de vê-Lo, de unir-se a ele a ponto de senti-Lo em seu corpo, “regrudado a seu osso”.

Quando me dará, ó Grande Riso,
Um cordão de ágatas ou de fios de água
Finos como aqueles sedosos
Que pendem das anêmonas
Quando? Para que eu possa
Te laçar, escuridão e gozo
Meus eus desintegrados
E APENAS
O tu de ti em mim
Quando
Este amor regrudado a seu osso?
(HILST, 2006, p.35)

Amós Kéres não é um profeta nem ouve de Deus uma palavra a ser anunciada, mas, ao perseguir com desespero o divino, o Grande Riso, vai tornando-se outro homem, saindo de si, viajando rumo ao impossível e lançando-se a ele. Abre mão de tudo que tinha e que um dia lhe foi caro, questionando a instituições, mas não ousa largar a poesia; busca-a, mesmo que seja para perdê-la e para nela e por ela perder-se. Permanece perseguindo a palavra poética, que nada pode solucionar neste mundo, ainda assim, é potente, é “fala de movimento, poderosa e sem poder, ativa e separada da ação”. (BLANCHOT, 2013, p.120). Não é humana, é precedente ao homem, mas também sempre nova. Anterior e inaugural, assim como a palavra profética, “a linguagem da literatura busca o momento que a precede” (BLANCHOT, 2011, p.335).

É uma fala irresistível, eis aí a sua semelhança com a fala profética. Uma linguagem exterior se impõe aos poetas e profetas, que não a podem calar. Ao exclamar “O Senhor Iahweh fala, quem não profetizaria?” (BJ, Amós, 3,8), o profeta Amós está alertando sobre como a palavra divina é indomável; Jeremias quis reter a profecia, detendo-a em si, mas de nada adiantou, pois ela transformou-se como fogo ardente encerrado em seus ossos. Imponente fogo que devora; aquele “incêndio ilimitado, que se propaga, irradia calor e luz, inflama e cega” (BATAILLE, 1993, p. 25). Assim como ocorre à linguagem poética, o verbo torna-se um sol que excede a claridade do entendimento, que ultrapassa o sujeito, desintegra

os eus e desnuda o tu, esse “Luzir-Iridescente” (HILST, 2006, p.49) — absoluto de luz que nem pode mesmo ser visto.

4 KADOSH E O OUTRO, “algum outro santíssimo

4.1 “porque até agora persigo a quem não vejo”

Abri § a meu amigo §§ e meu amigo §
 já tinha ido já se fora §§§
 Minha alma § saiu fora à sua fala §§
 busquei-o § e não o encontrei §§
 chamei-o § e não me deu resposta

(Cântico dos Cânticos, transcrito por Haroldo de Campos)

Deus? “O SUMIDOURO” (HILST, 2002, p.85), esse a quem Kadosh persegue, mas não retém; ama, mas não vê. É “MUDO-SEMPRE” (HILST, 2002, p.85). Tal qual Hillé e Amós, nosso protagonista se lança na busca devotada por um Deus que lhe traria alguma tranquilidade, mas “O GRANDE OBSCURO GORDO DE PODER NÃO DEVE SER TOCADO ANTES DO TEMPO” (HILST, 2002, p.36). Kadosh pressente que “a excelência moral de seu Deus é excessiva” (HILST, 2002, p.37), então é preciso ter paciência para perseguir esse Deus sumidouro, para, mesmo angustiado com a ausência, não romper com ele, não abandoná-lo. Chega a indagar ao seu Deus: “por que é preciso lutar CONTIGO, se ao mesmo tempo tenho fome de TI?” (HILST, 2002, p.46). Sabe que a relação é dura, sim, mas não pode ser cortada, pois, como veremos, é precisamente nesse afastamento que se dá o vínculo.

Como lidar com esse divino e entender os desígnios do “Sem-Tempo” (HILST, 2002, p.84)? Resta a Kadosh maturar em si todas as suas questões, mastigando tâmaras e repetindo “DEUS DEUS AENIGMATICA SCIENTIA” (HILST, 2002, p.37), enquanto conclui que Deus é sobretudo um mistério, um “mysterium tremendum” (HILST, 2002, p.85), oculto e estremecedor.

É na busca por esse Deus que Kadosh sente: “de repente ficou difícil viver entre os demais” (HILST, 2002, p. 36). Já não suportava atentar-se apenas ao mundano, ao homem, “sempre entre o carneiro ensopado com batatas roliças pequeninas e a secra das ontologias” (HILST, 2002, p.p.36-37), então, para dedicar sua vida ao mistério, Kadosh aparta-se de tudo que não representa essa busca. Afinal, dispara contra seu Deus: “como pensas que é possível viver entre as gentes e Te esquecer?” (HILST, 2002, p.51). Assim, concluiu que era bom se

separar de todos e explica que surge daí o seu nome: “Kad = separar, na língua das delícias. E meu nome ficou sendo Kadosh” (HILST, 2002, p.37).

Sendo Kadosh separado, nem tem profissão, apenas “procura e pensa uma maneira sábia de se pensar”. Chega a andar com uns loucos que também vivem assim, alheios à ordem. Por tudo isso, os demais consideram que um homem desses só pode ser um arruaceiro a fazer confusão e importunar os cidadãos.

Andei no meio desses loucos, fiz um manto dos retalhos que me deram, alguns livros embaixo do braço, e se via alguém mais louco do que os outros, mais aflito, abria um dos livros ao acaso, depois deixava o vento virar as folhas e aguardava. O vento parou, eis o recado para o outro: sê fiel a ti mesmo e um dia serás livre. Prendem-me. Uma série de perguntas: qual é teu nome? Kadosh. Qa o quê? Kadosh. Kadosh de quê? Isso já é bem difícil. Digo: sempre fui só Kadosh. Profissão. Não tenho não senhor, só procuro e penso. Procura e pensa o quê? Procuro uma maneira sábia de me pensar. Fora com ele, é louco, não é da nossa alçada, que se afaste da cidade, que não importe os cidadãos (HILST, 2002, p. 52).

Mas Kadosh nem quer desestabilizar a ordem, só mesmo perseguir esse que não deixa rasto algum. Eis a sua questão: buscar um Deus que se distancia. O que consola nosso personagem é a esperança de que Deus lhe dê “umas pequeninas alegrias” (HILST, 2002, p. 52), que se mostre “um dia intimidade” (HILST, 2002, p. 53), por isso consagra sua existência a essa espera.

Nessa espera, isola-se e passa a viver no “ninho-masmorra” (HILST, 2002, p.41) durante dez anos, onde “a carne foi esquecida”. (HILST, 2002, p.41). Começa a indagar se “o tempo deve ser tempo de prazer” (HILST, 2002, p.42), então sai da masmorra, “pensa que o profano deve ser devorado” (HILST, 2002, p.37) e finalmente se casa. Mas seu ser-pergunta ainda não se aquieta e quer encontrar Deus, a resposta que lhe daria algum descanso.

mergulha, Kadosh, lá embaixo a resposta, aqui vive apenas o teu ser-pergunta, aqui a fanfarronice, o presépio de espuma, colocas as figuras a teu modo, caminhas entre a vaca e o jumento, desinfetas o estábulo, mas tua alma, tua fidelidade, teu grande ser transubstanciado não está aqui. É difícil largares teu corpo de aparência? Ingênuo ferramenta teu pobre corpo, Kadosh. (HILST, 2002, p.p. 44-45)

Depois de casado, será que passa a pertencer a este mundo? Será possível desfazer completamente sua cisão em relação aos demais? Será que se integrou à comunidade e

convive razoavelmente com os outros? Ou Kadosh é ainda aquele que incomoda os amigos durante as festas porque não consegue parar de pensar sobre um outro, um outro inapreensível e imoldável? Nem ele pode responder a essas questões.

Kadosh, fazes parte? Pertences? Cabes? Cabes agora que és homem casado? Teus amigos interrompem teu monólogo pergunta de várias horas quando te sentas no sofá de seda depois de um faisão com ameixa e salsa-crespa? Interrompem? Tomam parte, acrescentando às tuas perguntas outras tantas, e te sentes porisso enriquecido? Ou és alguém... que incomoda durante os licores falando de um outro sem nome, de uma luta entre dois ninguéns, um, tu mesmo, Kadosh soturno delirante, inapreensível, outro esse alguém imoldável, centro de um círculo que apenas tu desenhaste, círculo de uma folha gigantesca que desdobras, e levantam-se sonolentos, dizem onde? onde? ah sim, esse centro rubro, muito bem Kadosh, esse então é aquele de que falas, muito bem, está muito bem feito, e onde arranjaste o compasso-gigante para uma circunferência tão perfeita, ah, aqui está a cara e o corpo de um tigre em cortes transversais, muito bem, então te interessas pela anatomia espantosa das feras? (HILST, 2002, pp.66-67)

Lida, então, com esses seus dois lados, tentando decidir se é ou não separado do mundo e consagrado a Deus: “sou esse que se agacha e solta as tripas ou sou aquele outro que te busca?” (HILST, 2002, p. 49). Kadosh parece pensar que é impossível ser feliz enquanto não negar o corpo, enquanto sentir desejo e possuir “volúpia nos olhos”, mas também considera um “problema indecifrável” (HILST, 2002, p. 45) que Deus, sendo luz e ausência, exija que o corpo consagrado de Kadosh seja preservado da lascívia; que ordene: “guardai-vos da lascívia porque meu santuário é sagrado” (HILST, 2002, p. 46).

Não serei feliz, MUDO-SEMPRE, SEM-NOME, enquanto não me arrancares a volúpia dos olhos, do tato, das vísceras, NUNCA SEREI FELIZ, CARA CAVADA, desejando contínua maciez, coisa aquática, brilho, aroma dos cabelos (HILST, 2002, p. 73).

Kadosh vive essa agonia do corpo, essa “febre-fulgor” (HILST, 2002, p.45), não apenas com relação aos demais, mas principalmente quando pensa em Deus. Quer aproximar-se do divino a ponto de apreciá-lo em sua corporeidade³⁷, sentindo a língua, a mão de Deus dentro de si, e vive em contínuo chamamento pelo divino. A união mística não se efetua. Nem

³⁷ “por que não te vejo, CORPO DE DEUS, LÍNGUA DE DEUS, MÃO ESBRASEADA DE DEUS dentro de mim, ai, por que não te vejo?” (HILST, 2002, p.46)

por um segundo, Kadosh sente-se completamente misturado ao divino, mas permanece na ânsia, na espera desse “PACTO QUE HÁ DE VIR” (HILST, 2002, p.35). Mas vem? Quando vem?

Grande Perseguidor
Fode comigo
E gozosos gozaremos
Uma única viagem.
O ouro de Kadosh
Se não te sabe amigo
Se esfarela nos ares.
(HILST, 2002, p.92)

O enlace, efetivamente, não ocorre, pois a divindade esquiva-se, é “O GRANDE OBSCURO” (HILST, 2002, p.36). O fato é que Deus não lhe mostra o rosto nem lhe estende as mãos. Completamente separado de Kadosh, marca, nessa distância, uma inabalável estrangeiridade. Relação estranha é essa em que se permanece separado, pois o outro é “estranhamente misterioso” (BLANCHOT, 2010, p.99) e “não aparece em nenhum horizonte representável, de forma que o invisível seria seu ‘lugar’” (BLANCHOT, 2010, p.99). Talvez esse seja um tipo de amor que se dá a partir da impossibilidade em reter aquele a quem se ama.

Tanto chamamento, paixão e desencontro assemelha-se ao “Cântico dos Cânticos”³⁸, que celebra o amor de dois jovens, Salomão e Sulamita. Ambos se amam reciprocamente, sobre isso não se pesa dúvida alguma, e chamam um ao outro. No entanto, o “Cântico” não é sobre o enlace desses apaixonados, mas sobre a impossibilidade do encontro, a fugacidade da presença. A paixão de ambos se constitui na procura e na espera.

A relação cumpre-se a partir do desencontro. Se é chamado, o sujeito amoroso foge de quem o ama; se lhe responde, o precede³⁹. Nunca estão, ao mesmo tempo, em um mesmo espaço, mas separados por uma distância que parece geradora de amor e desejo.

³⁸ Escrito entre os séculos V e IV a.C — as opiniões sobre a autoria e a data da redação desse livro são divergentes — cujo conteúdo traz “um poema de amor semítico, um conjunto de cantos eróticos” (CAMPOS, 2004, p.103) a partir do qual as mais variadas leituras são feitas. Trata-se de uma celebração do amor, da paixão e da espera entre Salomão e sua amada — ou entre Iahweh e seu povo eleito, no campo hebraico-rabínico; e, no universo cristão, entre Jesus e a Igreja.

³⁹ “o sujeito amoroso foge permanentemente de seu destinatário, se ele o chama — o precede, se lhe responde” (KRISTEVA, 1989, p.116)

Em meu leito, pela noite,
 procurei meu amado de meu coração.
 Procurei-o e não o encontrei!
 Levantar-me-ei,
 rondarei pela cidade,
 pelas ruas, pelas praças,
 procurando o amado da minha alma...
 Procurei-o e não o encontrei!...
 (Cântico dos cânticos, 3:1-2)

A mulher chega a sugerir que seu amado empreenda essa fuga, distanciando-se ainda mais.

Foge logo, ó meu amado,
 como um gamo,
 um filhote de gazela
 pelos montes perfumados
 (Cântico dos Cânticos, 8:14)

Essa insistência no movimento aponta para uma relação que se instaura exatamente na ausência do outro, pois a amante desposa “a deriva do amado”, sua perpétua fuga, como se fossem apaixonados pela cisão.

É bem verdade que essa presença do amado é fugaz, que ela nada mais é, no fim das contas, do que uma espera, e que, no fim (deslocada, diz-se) do canto, o amante chegará ao ponto de desposar a deriva do amado, essa fuga perpétua, sugerindo-a ela própria. (Foge pois, meu bem amado, / e sê como a gazela...”), como se ele não fosse já, nele mesmo, e desde o início do texto, uma fuga incessante... Entretanto, através dessa mesma fuga assumida pelos dois protagonistas – amantes não fusionais, mas apaixonados pela ausência do outro –, nenhuma dúvida pesa sobre a existência daquele que é amado e que ama (KRISTEVA, 1988, p. 112).

Talvez o encontro seja a própria separação, a impossibilidade da estabilidade do enlace, o movimento de deriva e errância, pois “trata-se de um poema onde a tensão absoluta do amor do sujeito pelo Outro tem sua vazão no paradoxo de um encontro que é, já em si mesmo, separação” (FUKS, 2000, p.111). É como se a intensidade do amor estivesse justamente nessa “separação fundamental que no entanto une” (KRISTEVA, 1988, p. 113),

sendo a distância uma condição indispensável para o fortalecimento e o gozo deste vínculo; como se aquela poética, por não esgotar o amor, apontasse para um mistério sempre por vir.

4.2 “Uma sombra, um rasto”

Como viver sem ter diante de si o desconhecido?

(René Char)

E se Kadosh, para acabar com essa espera, cortasse caminhos e descobrisse um atalho para antecipar-se a Deus e, finalmente, encontrá-lo?

mas se de repente:
Kadosh descobre um atalho
Corta o caminho por onde
Passará o Tríplice-Acrobata
Chega no Tempo Fundamental
Antes do passo desse OUTRO
(HILST, 2002, p. 71)

A verdade é que se Kadosh tenta tocar Deus só alcança sua sombra; se almeja antecipar-se ao seu passo, só chega ao seu rasto. Nunca estão no mesmo tempo e espaço, na proximidade do toque. Apesar de todo o desejo, Kadosh só experimenta separação e espera. “Que mais é preciso fazer para que eu o conheça inteiro?” (HILST, 2002, p. 42), questiona Kadosh. Mas seu Deus é esse “OUTRO”, “estranhamente misterioso” (BLANCHOT, 2010, p. 99), que permanece desconhecido.

É impossível chegar ao “Cara Cavada” (HILST, 2002, p.85) captando-o, reduzindo-o e transformando-o em conceito. Igualmente impossível misturar-se a ele, retirando sua alteridade, desfazendo a distância que os separa. Não há como conhecê-lo, compreendê-lo inteligivelmente, pois “Conhecer equivale a captar o ser a partir de nada ou a reduzi-lo a nada, arrebatá-lo a sua alteridade” (LEVINAS, 1980, p.31). Deus, afinal, é

intraduzível, e Kadosh o presente como aquilo que não se pode sequer ser descrito. Claro e escuro, fugidio como nuvem, névoa, águas⁴⁰.

A distância que os separa é infinita e intransponível, pois o “desconhecido é esse infinito, e a fala que o fala é fala de infinito”. (BLANCHOT, 2010, p.35) Assim, em momento algum ocorre uma unificação entre ambos.

Kadosh é todo desejo, todo chamamento, mas a divindade é o “irredutivelmente Outro” (BLANCHOT, 2010, p.99) que “ultrapassa absolutamente” (BLANCHOT, 2010, p.99). Não podem misturar-se em um conjunto, nem há possibilidade de dissolverem-se juntos, um no outro.

Estou decididamente separado de outrem, se outrem deve ser considerado como aquilo que é essencialmente outro que não eu, mas também, é por causa dessa separação que a relação com o outro impõe-se a mim como me ultrapassando infinitamente: uma relação que me remete ao que me ultrapassa e me escapa na medida mesma em que, nesta relação, eu sou e permaneço separado (BLANCHOT, 2010, p.99)

O desejo de conhecer Deus é também desejo de sentir-se protegido, abrigado, de modo que nosso protagonista pensa: “eu Kadosh esperava que o Grande Obscuro de repente me suspendesse pela gola e me abrigasse” (HILST, 2002, p.54). Mas ele próprio aponta o OUTRO como Grande Obscuro, “SUMIDOURO” (HILST, 2002, p.85). E, sendo aquilo que os olhos não podem ver nem as mãos podem tocar, como entendê-lo e tocá-lo? É possível “descobrir o obscuro sem pô-lo a descoberto? Que experiência do obscuro seria esta na qual o obscuro dar-se-ia em sua obscuridade?” (BLANCHOT, 2010, p.98). Ora, talvez, sim, seja possível manter relação aceitando a distância, manter vínculo com o nebuloso a partir mesmo de sua nebulosidade. Querer a neblina ao invés da claridade.

Kadosh procura a um Deus-Outro, que é sempre distante, sempre Desconhecido inacessível. O Outro o ultrapassa infinitamente, escapando de seu domínio, permanecendo no “Tempo-Fundamental”, de modo que, nesta relação, ambos são e permanecem separados. É um mistério, “também um enigma” (BLANCHOT, 2010, p.106). Enquanto absolutamente

⁴⁰ “coisa esgarçada, coisa enorme que a tua cabeça pontiaguda não sabia dar forma, coisa de repente toda escura, negra como um buraco debaixo das águas e de repente toda branca como um furo na nuvem”. (HILST, 2002, p.58).

Outro, está no exterior e estranho a toda posse que Kadosh possa querer fazer dele, fugindo de todo “modo de poder e da compreensão apropriadora” (BLANCHOT, 2010, p.98).

Outrem é irredutivelmente Outro; o outro que me ultrapassa absolutamente A relação com o outrem que é outro é transcendente, o que quer dizer que existe uma distância infinita e, em certo sentido, intransponível, entre eu e o outro, o qual pertence a outra margem. Ele não tem comigo uma pátria comum e não pode de forma alguma posicionar-se num mesmo conceito, num mesmo conjunto, constituir um todo ou juntar-se ao indivíduo que sou. (BLANCHOT, 2010, p.99)

O Desconhecido é “infinitude, infinitude rugindo” (HILST, 2002, p.44). Irredutível, não se reduz ao conhecimento. Por isso, brota em Kadosh um desejo de ir em direção a ele, abandonando-se, para o saber todo, saber inteiro⁴¹. No entanto, sendo infinita e intransponível a distância que os separa, esse desejo é também não saciável, é desejo que não pode ser aplacado.

Dada a distância infinita, Blanchot afirma que o conhecimento do Desconhecido só pode ocorrer a partir do desejo do que deve permanecer “inacessível e exterior — desejo do outro enquanto outro”. (BLANCHOT, 2010, p.100), a partir do acolhimento de sua diferença, não de uma união que lhe retiraria a alteridade. Sair de si rumo ao Outro seria, então, essa paixão do fora, essa intimidade que não devassa aquele a quem se ama, mas o mantém estranho, além do domínio e de qualquer determinação.

É bem verdade que talvez nosso protagonista seja insistente e não se conforte com a ideia de não poder tocar, ver ou sentir seu Deus, mas — e nisso é preciso termos atenção — nem o desconforto da distância o permite que ele se desvincule da relação. A seu modo, blasfemando, acolhe o abismo que os separa, pois não rompe com seu Deus. É atraído pelo fascínio que o Divino exerce, então o persegue, mas, no fundo, sabe também que o vínculo entre ambos se faz nessa estrangeiridade.

Não nega, em momento algum, a existência daquele Outro, Desconhecido, e, ainda quando o insulta, revoltando-se com a distância, ou mesmo ao afirmar que quer esquecer a procura por Deus, o faz no seio da fé, pois é sempre para o Desconhecido a quem se dirige. Eis um ponto crucial: Kadosh sempre lança sua fala a esse Outro, mesmo quando

⁴¹ desejoso de te saber todo (HILST, 2002, p.77)

está cansado de tanta espera, mesmo ao proferir “E principalmente isso: que eu Te esqueça” (HILST, 2002, p.98). Kadosh fala, e, ao fazê-lo, quer que suas palavras acertem diretamente o divino. Mesmo quando diz querer esquecer seu Deus, o faz dirigindo a ele sua palavra. Não há diálogo de iguais, no entanto, pois falar com o outro é invocá-lo, sim, querer trazê-lo, mas jamais reduzi-lo, dada a distância infinita que os separa. Sua fala anuncia esse infinito intervalo de separação, que não é anulado na relação.

se não queres que eu lute contigo corta-me a cabeça, que grande burrada fizeste quando me pensaste, se não querias contínuo chamamento, se querias viver pairando sobre os teus verdes e azuis, por que inventaste Kadosh, perseguidor-coragem, insônia sob os teus pés, desvario ao redor de ti? E agora que me sabes não me queres?
(HILST, 2002, p.56)

Livra-me de ti, Cara Cavada, que eu beba a água da fonte sem procurar o ouro, que eu atravesse as manhãs imaculado e torpe a um só tempo, olhando sem perguntar, tateando a mim mesmo sem perplexidade, olho vazado, olho-vidro-limite, que eu seja igual a todos que caminham nas manhãs e se dizem palavras, rápidas, amenas, bom-dia, dormiu bem, que tal a noite, as panquecas estão prontas, com creme ou com açúcar o café?
(HILST, 2002, p. 75)

Isso ocorre porque falar, de qualquer modo, com o Outro não é simplesmente um meio de expressar os sentimentos, mas também um ato de “dirigir-se a outrem, um chamar” (POIRIÉ, 2007, p.22). Falar é expressar aquilo que nos assola o peito, mas também é um “ir em direção a, um abandonar-se a.” (POIRIÉ, 2007, p.26). Quando falamos, invocamos, pedimos atenção, pedimos para ser ouvidos e, ao mesmo tempo, entregamos àquela estrangeiridade uma súplica, uma prece⁴². A palavra tem o poder de sobrevoar esse abismo que nos separa, porém é ela também que evidencia e marca essa separação. A linguagem com o Desconhecido seria, então, esse desejo do inapreensível, fascínio do que não se retém.

Quando eu falo ao outro, eu faço um apelo a ele. Antes de tudo, a palavra é esta interpelação, esta invocação onde o invocado está fora de alcance, é, mesmo injuriado, respeitado, mesmo obrigado a calar-se, instado à presença da palavra, e não reduzido ao que eu digo dele, tema do discurso de assunto da conversa, mas aquele que está sempre além, e fora de mim, me ultrapassando e pairando acima de mim, posto que eu o peço, desconhecido, virar-se para mim e, estrangeiro, ouvir-me.
(BLANCHOT, 2010, p.103)

⁴² “Toda fala verdadeira é uma súplica: a prece como fala”. (POIRIÉ, 2007, p.22).

Kadosh fala, pede, suplica. O Desconhecido, porém, permanece nas lonjuras, sendo aquele que não se dá, não permite que seu mistério seja desvelado. E “como o raio, como o cão danado” (HILST, 2002, p.51), se evola quando Kadosh o procura ⁴³. Chama o Outro a sua presença, ainda que seja, por ele, completamente ultrapassado, ainda que não tenha garantias de que obterá resposta.

Poderíamos supor que este Desconhecido nunca se manifesta nem deixa pistas de sua existência, numa completa recusa. No entanto, caso fosse essa a situação, caso só Kadosh buscasse, não haveria relação alguma. Há vínculo porque há mais de um, ainda que, sobre o lado de lá, inalcançável, tenhamos pouco conhecimento.

Blanchot explica que o desconhecido não é simplesmente aquilo que ainda não foi conhecido, objeto de saber ainda por vir, mas também não é o que se recusa a toda maneira de ser e exprimir. O desconhecido, salienta Blanchot, não é visível, nem invisível. Mais precisamente, constitui-se “desviando-se de todo o visível e de todo o invisível”. (BLANCHOT, 2010, p.33). Eis o jogo: ele “escapa à negação assim como à posição” (BLANCHOT, 2010, p.34).

Em dado momento, o Outro, essa voz longínqua, manifesta-se para pedir distância. O Desconhecido, quanto mais se afasta de todas as circunstâncias que querem se assenhorar dele, mais se aproxima de sua verdadeira direção⁴⁴: a infinitude de seu si mesmo.

Porque... EU digo que deve ser assim para o homem: EU não devo estar na cabeça dos homens. EU não devo ser chamado pelos homens. Escuta bem, Kadosh, queres interferir no meu destino? Há milênios procuro me afastar de ti para que em mim surja um novo nome, há milênios procuro a idéia que perdi, não era nada que se parecesse contigo, ando atrás desse sem forma, desse nada que repousa esperando o meu sopro, e cada vez que me chamam a matéria que sou estilhaça. Por que me procuras, Kadosh, se eu mesmo me procuro? É como se a pedra de repente se pusesse a andar atrás de ti, como se a pedra te segurasse as vestes cada vez que tentasses matar a tua sede numa fonte inesperada, uma fonte esplêndida e absurda de repente num vazio infinito e calcinado. E enrolas no teu pulso a minha roupa e

⁴³ “E saía como o raio, como o cão danado, como Tu mesmo que te evolvas quando Te procuro” (HILST, 2002, p.51)

⁴⁴ “A obra de arte não remete a alguém que a teria feito. Quando ignoramos as circunstâncias que a prepararam, desde a história de sua criação até o nome daquele que a tornou possível, é justamente quando ela mais se aproxima de si mesma. Esta aí é sua verdadeira direção” (BLANCHOT, 2011, p.240)

fazes-me voltar e eu ando em luta contigo há milhões de milênios, volto me e o teu rosto é sempre o mesmo, teu olhar um ninho de perguntas, tua boca um ruído de gonzos e guitarras, nada sei do que esperas de mim, deixa-me em paz para que em mim surja um novo nome, para que a Idéia se incorpore a mim, uma que num átimo vislumbrei, mas escapou-se. (HILST, 2002, p.49)

Curioso que Deus, ao invés de simplesmente ausentar-se e deixar o homem entregue aos seus questionamentos, surja para reivindicar essa sua ausência. É como se a troca de palavra entre ambos marcasse ainda mais o elo e, pela distância infinita que só a palavra atravessa, a diferença e a separação⁴⁵ se reafirmassem.

Isso porque falar não é simplesmente dizer algo ou exprimir um pensamento, mas, principalmente, manter um local de encontro com o Outro enquanto Outro, para afirmar o Desconhecido enquanto Desconhecido, porque falar⁴⁶ nos engaja em um movimento de separação. No diálogo, Outro aparece sem se desvelar — pois “a linguagem mascara tanto, senão mais, do que revela” (POIRIÉ, 2007, p.22) — e consolida sua presença como estrangeiro, como outro. É falando que “Outrem se expressa e, nesta palavra, ele propõe-se como outro” (BLANCHOT, 2010, p.103).

O Deus de Kadosh entra no jogo de perseguido-perseguidor. Ao invés de ausentar-se por completo, volta-se a ele para pedir esquecimento, e, manifestando-se linguisticamente, reafirma ainda mais essa distância. Ao falar com Kadosh, mostra-se enquanto Outro e marca seu distanciamento, pois a linguagem opera essa trapaça. Nessa fala, sua estrangeiridade permanece assegurada, não apenas pelo conteúdo exprimido, mas pela própria utilização da palavra.

Diante dessa fala estranha, sobre a qual Kadosh não tem domínio e nunca terá, só resta acolher a estranheza, a diferença. E é falando com ele sem exercer poder que se pode viver com o desconhecido diante de si. Ter o desconhecido diante de si é mantê-lo estranho, é nunca possuí-lo.

⁴⁵ “Há linguagem porque não existe nada de ‘comum’ entre aqueles que se exprimem, separação que é suposta – não superada, mas confirmada – em toda palavra verdadeira” (BLANCHOT, 2010, p.103).

⁴⁶ “Falar, como escrever, nos engaja pois num movimento de separação, uma saída oscilante e vacilante” (BLANCHOT, 2010, p.67)

Eis o essencial. Falar o desconhecido, acolhê-lo na fala mantendo-o desconhecido, é precisamente não apreendê-lo, não compreendê-lo, é recusar-se a identificá-lo, seja por essa captura “objetiva” que é a visão, a qual captura, embora à distância. Viver com o desconhecido diante de si (o que significa dizer também: viver do desconhecido e diante de si como desconhecido) é entrar nessa possibilidade da fala que fala sem exercer qualquer forma de poder, inclusive esse poder que se realiza quando olhamos, já que, olhando, mantemos nosso horizonte e em nosso círculo de visão - na dimensão do visível-insivível - aquilo e aquele que está diante de nós. (BLANCHOT, 2010, p.35)

Toda a separação de Kadosh⁴⁷ com relação ao mundo ou ao seu Deus já foi apontada pelo seu nome, pois “kadosh” é um vocábulo que designa aquele que é consagrado ao divino. Porém, designa também o próprio divino. Em ambos os casos, a palavra denota aquilo que é santo. Por sua vez, “santo”, etimologicamente, denota “separado”⁴⁸, “algo infinitamente separado de tudo que é comum” (FUKS, 2000, p.105). Kadosh sente-se separado por buscar esse Desconhecido, que não está nesse mundo, mas em uma região onde a lógica comum e a razão não preponderam. Assim, Kadosh busca uma divindade que não pode sequer ser nomeada, que não se desvela ao humano, fazendo-se conhecer, mas que surge unicamente para reafirmar seu caráter inapreensível.

O encontro com um Deus Outro, uma voz que se mostra ocultando, que surge reafirmando sua estranheza, sem revelar a face ou nome, evoca o episódio narrado em Exôdo, 3:1-15. Conta-se que Moisés apascentava o rebanho de seu sogro, levando-o para além do deserto, quando, ao chegar ao monte Horeb, viu uma chama de fogo arder no meio de uma sarça. A sarça ardia, mas não se consumia. Moisés, intrigado, aproximou-se para ver melhor esse fenômeno curioso, então ouviu uma voz no meio da sarça:

“Moisés, Moisés!” Este respondeu: “Eis aqui.” Ele disse: “Não te aproximes daqui; tire as sandálias dos pés porque o lugar em que está é uma terra santa”. Disse mais: Eu sou o Deus de teus pais, o Deus de Abraão, o Deus de Isaac, o Deus de Jacó”. Então Moisés cobriu o rosto, porque temia olhar para Deus.

⁴⁷ Segundo o Dicionário Bíblico Hebraico-Português, “kadosh” (קֹדֶשׁ) significa “santo, sacro, sagrado, sacrossanto, consagrado” (SCHOKEL, 1997, p.569).

É relativo 1) aos homem e às coisas, por sua relação com Deus, podendo ser adjetivo (“povo sagrado”, em Ex 19,6; “dia santo”, em Nm 8,9) ou substantivo (“o consagrado do Senhor”, em Nm 16,5.7); 2) atributo e título divinos, (“não há santo como o Senhor”, em 1Sm 2,2; ou “o Santo de Israel”, em Is 1,4).

⁴⁸ Santo “em hebreu *kadosh*, significa etimologicamente o *separado*. De tal modo que, a inscrição do próprio nome de Deus, seria a inscrição originária da diferença” (LEVINAS, 2003, p.178)

Deus viu o sofrimento dos israelitas no Egito e, fazendo de Moisés seu instrumento – ordenando-o que falasse ao Faraó e aos israelitas – afirmou que os libertaria rumo a uma terra que mana leite e mel. Moisés, diante de tal situação, perguntou como contaria aos israelitas sobre esse episódio com Deus, que palavra usaria para responder quando fosse perguntado sobre o Nome.

Moisés disse a Deus: “Quando eu for aos israelitas e disser: ‘O Deus de vossos pais me enviou até vós’; e me perguntarem: ‘Qual é o seu nome’, que direi?” Disse Deus a Moisés: Eu sou aquele que é.” Disse mais: “Assim dirás aos israelitas: ‘EU SOU me enviou até vós’”. Disse Deus ainda mais a Moisés: “Assim dirás aos israelitas: ‘Iahweh, o Deus de vossos pais, o Deus de Abraão, o Deus de Isaac e o Deus de Jacó me enviou até vós. É o meu nome para sempre, e é assim que me invocarão de geração a geração’”.

A partir desse pequeno trecho, ao menos duas informações podem ser retidas: a primeira é que Deus não mostra seu rosto. Ele surge como fogo em uma sarça, uma voz que chama Moisés, mas, ao mesmo tempo, exorta que não se aproxime tanto. É preciso tirar as sandálias dos pés a fim de não levar o pó do mundo para aquele lugar que, por ser onde Deus está, torna-se terra santa. Voz estrangeira, que não vem desse mundo; que não é invisível, pois presentifica-se como fogo; mas também não é visível, pois é um fogo incomum, irrepresentável, que arde em uma sarça sem destruí-la⁴⁹.

A segunda diz respeito ao nome de Deus. Assim como não revelou seu rosto, o Divino não revelou também seu nome, pois este é inomeável. O nome revelado⁵⁰ não o define

⁴⁹ “O estrangeiro vem de outro lugar e nunca está onde estamos, não pertence a nosso horizonte representável, de forma que o invisível seria seu ‘lugar’ entendendo com isto, segundo uma terminologia que às vezes usamos: o que desvia de todo o visível e de todo o invisível” (BLANCHOT, 2001, p. 99).

⁵⁰ São muitos os nomes atribuídos ao Divino na Bíblia, e todos eles estão relacionados a alguma atividade ou característica. Mas o Nome de Deus, aquele ao qual Scholem, estudioso da cabala judaica, refere-se como “Nome essencial”, seria a origem de toda a linguagem, desprovido de significação e desligado de referência. Sem ter um único sentido, possibilita dar sentido a tudo. Nome que não representa, que desdesignifica. Nas palavras de Scholem: “O Nome de Deus é o ‘Nome essencial’, origem de toda a linguagem. Cada nome, sob o qual Deus pode ser denominado ou aclamado, está relacionado a uma determinada atividade, como demonstra a etimologia de tais nomes bíblicos; somente esse Nome essencial é que não exige qualquer retro-referência de sentido a uma atividade. Esse nome não tem nenhum sentido para os cabalistas na acepção comum da palavra, nenhum significado concreto. O fato de o nome de Deus ser desprovido de significação é um indicativo de sua

completamente, apenas aponta para a sua infinitude. O ser humano, preso no mundo finito, apenas existe, pois sua vida depende de uma coordenada de tempo e espaço. Deus, no entanto, não *existe*, mas *é*, porque é infinito em sua vida sem começo nem fim. Daí ele ser o único que pode usar o verbo *ser* em plenitude, sem obrigatoriedade de um sentido fixo, ligado ao mundo finito. Ele é, simplesmente, o "EU SOU", que, infinito, tudo cria.

A tradição nomeou muito justamente esse episódio de “revelação do nome divino”. Ora, esse nome é inomeável. Na medida em que conhecer o nome do deus era ter poder sobre ele, o nome confiado a Moisés é o do Ser que o homem não pode nomear, isto é, manter à mercê de sua linguagem. Moisés perguntou: “Se me perguntarem: Qual é o seu nome? - que lhes direi?” Deus disse então a Moisés: “Eu sou aquele que serei”. Assim falarás aos filhos de Israel: ‘EU SOU me enviou a vós’”. Assim, o apelativo “Iahweh” (Ele é) não é um nome que define, mas um nome que apela para a gesta dessa libertação. (RICOEUR, 1996, p. 195).

Sobre uma voz estrangeira, que não é do homem, Blanchot também já nos falou. Contou-nos que esse é o movimento da literatura. Assim como Moisés fala aos israelitas uma palavra que não é sua, o escritor também não expressa um Eu interior em sua escrita, mas cede espaço ao Outro, pois a escritura começa com esse apelo à voz estrangeira.

Na linguagem literária, não é o Eu quem fala, é o Outro, em sua incomunicabilidade, que dissipa a interioridade, pois “a voz narrativa é radicalmente exterior, vem do fora, esse enigma próprio da linguagem literária” (LEVY, p.40). Não há o Eu do escritor, mas o Ele dessa voz. Essa passagem do Eu ao Ele, Blanchot chama de neutro, pois nessa relação o sujeito não mais se encontra, tem-se apenas o desconhecido. Ora, mas o que é, afinal, este desconhecido? Não se pode revelá-lo, pois ele não está preso à visibilidade. Não é objeto nem é sujeito, está fora dessas categorias, por isso é neutro. É esse ele, esse neutro, que nada tem do escritor, que funda a palavra literária.

posição no centro da revelação, servindo-lhe de base. Por traz de toda revelação de um sentido na linguagem e, como os cabalistas dizem, através da Torá, situa-se esse elemento para além do sentido e que, ao mesmo tempo, o possibilita. Sem ter um sentido, ele próprio confere um sentido a tudo” (SCHOLEM, 1999, p.60).

O termo “neutro⁵¹” pode remeter à fadiga ou indiferença, mas essa relação é o contrário disso. Suspendendo solicitações sociais, o neutro é um estado intenso, que, fugindo da lógica binária, abre para o inesperado. Sua fala não provém desse mundo, mas do fora, é forasteira; seu rosto não se conhece, não se pode ver, é desconhecido; é um fogo irrepresentável; uma palavra, um nome que, por não ter um único sentido fixo, assentado em nosso mundo finito, explode em vários sentidos.

A relação entre Moisés e Iahweh, bem como a de Kadosh com seu Deus é sempre dissimétrica, dado o movimento de absoluto ultrapassar que o Desconhecido opera. Mas a relação do escritor com a voz literária amplia essa dissimetria, pois o Eu do escritor não está minimamente assegurado: ele some continuamente para que a literatura brilhe. Kadosh, poeta que busca Deus, está, portanto, irremediavelmente abandonado ao fora.

É que estar diante do Outro, na linguagem literária, é colocar-se fora de si, no próprio fora de qualquer alcance, pois o “conhecimento com o neutro pressupõe uma *relação* estranha a toda exigência de identidade e de unidade, ou mesmo presença” (BLANCHOT, 2010, p.33). O Desconhecido, explica Blanchot, não se refere ao que ainda não conhecemos, objeto de saber por vir, nem ao que jamais se exprime. Escapando à posição e a negação, ele se manifesta precisamente naquilo que o mantém encoberto.

Se a relação entre os amantes do “Cântico dos Cânticos” ocorre a partir da impossibilidade do encontro, a relação com Desconhecido da linguagem literária vai além: é o encontro na impossibilidade de reter e afirmar aquilo que, mesmo ao mostrar-se, permanece recôndito; como que sob um véu, exposto e murado. Na literatura, é preciso que deixemos de ouvir a voz do poeta e passemos a ouvir a do poema. O laço, a amizade⁵² com o poema, se produz quando acolhemos a literatura em sua estranheza, em sua distância, ao invés de intentar uma domesticação do Desconhecido.

⁵¹ “Embora o termo neutro remeta a impressões de monotonia, neutralidade e indiferença, ‘desarmar o paradigma pode ser uma atividade ardente e fervente’. No fundo o neutro é um estado intenso (ou intensivo), que na sua discrição recusa uma oposição binária, mina a polarização que é seu moto e arruína o sentido que ela gera. É uma operação de guerrilha silenciosa e cansada (o silêncio e a fadiga compõem seu ‘arsenal tático’), porém eficaz.” (PELBART, Peter Pál, 1989, p. 89)

⁵² “acolher a secreta amizade através da qual se faz ouvir qualquer voz vinda de outro lugar” (BLANCHOT, 2011, p.19)

supomos uma relação em que o desconhecido seria afirmado, manifestado e até exibido: descoberto - e sob que aspecto? precisamente naquilo que o mantém desconhecido. O desconhecido nessa relação se descobriria portanto naquilo que o mantém encoberto. (BLANCHOT, 2010, p.32)

E assim, o mistério permanece enquanto mistério. Na linguagem literária, ninguém tem poder: autor nem leitor. O próprio Kadosh sabe disso. Ele deve “procurar a palavra, encher um milhão de folhas com letras pequeninas, não deve ser lido nunca” (HILST, 2002, p.47), nem mesmo por ele, pois a obra é um segredo que está apartado do autor. Que “os manuscritos de Kadosh provoquem nojo se tocados, perpétua cegueira naquele que julgar entender uma só palavra” (HILST, 2002, p.47), pois a leitura de uma obra literária é a própria impossibilidade de interpretação a partir de um sentido totalizante. Ora, esses escritos têm sua voz, e “é preciso ouvi-los antes de acreditar compreendê-los” (BLANCHOT, 2001, p.21).

Esse impedimento é o *Noli me legere* (BLANCHOT, 2011, p.14), que não é unicamente a força de uma interdição, mas a afirmação de que a obra recusa qualquer autoridade. Blanchot nos diz que essa recusa ocorre devido ao jogo, aos sentidos múltiplos das palavras literárias, à insistência do incompreensível em manter-se incompreensível. Errância e nomadismo, como nos ensinou o povo de Israel.

4.3 “ e eu sobre a areia do deserto”

Viver na intimidade de um ser estranho, não para nos aproximarmos dele, para o dar a conhecer, mas para o manter estranho, distante, e mesmo inaparente – tão inaparente que o seu nome o possa conter inteiro. E depois, mesmo no meio do mal-estar, dia após dia não ser mais que o lugar sempre aberto, a luz inesgotável na qual esse ser único, essa coisa, permanece para sempre exposta e murada

(Giorgio Agamben)

A revelação da palavra como lugar que exclui a relação de identificação e unidade foi o que o judaísmo nos legou verdadeiramente, propõe Blanchot em “O Indestrutível”. Isso

porque a palavra apresenta “o infinitamente Distante, o absolutamente Estranho” (BLANCHOT, 2007, p.75). No judaísmo, é a palavra que interliga⁵³ o Mesmo ao Outro, não por ser lugar de concordância, mas justamente por afirmar a diferença, ensinando-nos que é necessário “em qualquer tempo, estar pronto para pôr-se a caminho” (BLANCHOT, 2007, p.72), estar em movimento, como num êxodo, num exílio, “para que a experiência da estranheza se afirme junto a nós numa relação irreduzível” (BLANCHOT, 2007, p.72), pois na extração, no ir para fora, há a afirmação de uma verdade que é, sobretudo, nômade. É daí a força dessa verdade, uma vez que “o nomadismo responde a uma relação que a possessão não satisfaz” (BLANCHOT, 2007, p.72).

O teórico observa, ainda, que os sinais feitos por judeus na história ocorreram em resposta a um chamado para o movimento, e exemplifica com Abraão, que estava instalado em uma civilização suméria, mas rompeu com ela e renunciou a essa estadia. Posteriormente, o povo judeu se faz pelo êxodo, com Moisés, em movimento no deserto, estando onde não é possível residir. Mais tarde, pela perseguição, o êxodo torna-se exílio. Parece, então, que “ser judeu é estar votado à dispersão” (BLANCHOT, 2007, p.72). Isso “incita uma estadia sem lugar, da mesma forma que arruína toda relação fixa do poder com *um* indivíduo, *um* grupo ou *um* Estado, resgata também, frente à exigência do Todo, uma outra exigência, e finalmente

⁵³ Em *Freud e a Judeidade* (2015), Betty B. Fuks também reflete sobre o nomadismo do povo judeu e explica que “a fé em Deus, no judaísmo, deve ser identificada à fé na Palavra” (p.118), pois a relação entre os judeus e o divino se estruturou por meio da Torá, cujas palavras produziram um modelo singular de interpretação, além de servir como eixo da religião, da ética e da política desse povo. A pesquisadora explica que, ao debruçarem-se na Escritura, os comentadores da Lei sempre ousaram ir além, pois entendiam que no Livro havia “palavras transbordantes de sentido” (p.118), com sentido nômade, assim como seu povo. O vínculo dos Livros Sagrados do judaísmo com o exílio do povo judeu e a força do segundo mandamento — a proibição de imagem que se assemelhe a qualquer coisa que há em cima nos céus ou debaixo da terra, o que inclui qualquer representação do divino, de modo que YHVH, inabordável, é compreendido como a mais absoluta ausência e alteridade — foi determinante para a implantação de uma modalidade de leitura singular e original que “visa liberar, para além dos signos traçados, ‘a plenitude dos sentidos’ do sentido” (p.128). Desse modo, o texto bíblico “é um palimpsesto, seu sentido é sempre outro, e sua significação é devir, absolutamente distinto e transcendente” (p.122). Assim, “coube aos mestres-comentadores e aos doutores da Lei fazer da narrativa bíblica um laboratório de sentidos e novas significações do Texto. Migração de letras. Êxodo contínuo das palavras, essas eternas migrantes do desejo”, (p.123) o que permitiu a multiplicação do Livro em outros distintos, como Talmude, Midrash, Zohar... Trata-se, portanto, de enunciar uma verdade nômade. “O Texto, tecido de letras errantes que demandam sentidos diversos, é atópico: ‘O livro da errância nada mais é do que a errância do livro’, diz Jabès. Logo, o leitor é sem terra, o que significa não se fixar nem acomodar em lugar algum; e o nomadismo, já o disse Blanchot, é a exclusão de qualquer possessão” (p.130). Amós Oz e Fania Oz-Salzberger, que se definem como “judeus seculares” (p.17), sintetizam essa questão em *Os judeus e as palavras* (2015): “A nossa não é uma linhagem de sangue mas uma linhagem de texto” (p.15), pois mesmo judeus ateus não viram as costas para a tradição, de modo que “a secularidade judaica vem recheando uma quantidade crescente de prateleiras e um espaço cada vez maior para o pensamento criativo” (p.17).

proíbe a tentação da Unidade-Totalidade” (BLANCHOT, 2007, p.72). O judeu, portanto, “é o homem das origens, que se relaciona com a origem não permanecendo, mas afastando-se, dizendo assim que a verdade do começo está na separação”. (BLANCHOT, 2007, p. 74). O que uniu este povo disperso pelo mundo foi a palavra.

Todo esse movimento — desde as palavras ouvidas por Abraão “Sai da tua terra, da tua parentela e da casa de teu pai, para a terra que te mostrarei” (Gênesis, 12:1), bem como as palavras “êxodo” e “exílio” — não possuem, para Blanchot, um sentido negativo, mas a concepção de que a errância significa uma nova relação com a verdade. Ele questiona se “não se trata de eterna privação de estadia, mas uma forma autêntica de residir, de uma residência que não nos liga à determinação de um lugar, nem à fixação junto a uma realidade desde já fundada, segura, permanente?” (BLANCHOT, 2007, p.74)

Obviamente, não há uma defesa da ideia de fugir desse mundo ou nele viver como fugitivos eternamente infelizes, mas de “sair da morada, sim, ir e vir de maneira a afirmar o mundo como percurso” (BLANCHOT, 2007, p.p.74-75).

O êxodo, o exílio indicam uma relação positiva com a exterioridade cuja própria exigência nos convida a não nos contentarmos com o que nos é próprio (isto é, com nosso poder de tudo assimilar, de tudo identificar, de tudo relacionar ao nosso Eu). O êxodo e o exílio só fazem exprimir a mesma referência ao exterior que carrega a palavra existência. (pp.74-75)

Blanchot aponta que Hegel, ao interpretar o judaísmo e declarar que “O Deus dos judeus é a mais alta separação, ele exclui toda união” (BLANCHOT, 2007, p.75) ou que “Há no espírito do judeu um abismo intransponível” (BLANCHOT, 2007, p.75), negligencia o essencial, expresso por livros, ensino e tradição milenar: “se há efetivamente separação infinita, cabe à palavra convertê-la no lugar de entendimento, e, se há um abismo intransponível, a palavra o atravessa” (BLANCHOT, 2007, p.75). Essa travessia que a palavra opera no abismo, no entanto, não o diminui.

A distância persiste, a separação se dá a partir dela, e a palavra tem o poder de atravessar este espaço, não para extingui-lo, mas justamente para preservar a diferença, acolher o estrangeiro. Eis porque a palavra apresenta-se como “a terra prometida em que o

exílio se cumpre em estadia” (BLANCHOT, 2007, p.76): não se trata de estar em casa, mas sempre no exterior, habitando o próprio movimento da saída de si rumo ao Desconhecido.

A distância não é abolida, não é sequer diminuída; é, ao contrário, mantida preservada e pura pelo rigor da palavra que sustenta o absoluto da diferença. Admitamos que o pensamento judeu ignora ou recusa a mediação e a palavra como mediadora. Mas sua importância é precisamente ensinar-nos que falar inaugura uma relação original, pela qual, pela qual os termos em presença não tem que expiar essa relação, nem negar-se em favor de uma medida qualquer dita comum, mas solicitam e recebem acolhida em razão justamente do que têm de não comum. Falar a alguém é aceitar não introduzi-lo no sistema das coisas a saber ou dos seres a conhecer, é reconhecê-lo desconhecido e acolhê-lo estrangeiro, sem obrigá-lo a romper sua diferença. Nesse sentido, a palavra é a terra prometida em que o exílio se cumpre em estadia, pois não se trata de estar em casa aí, mas sempre no Exterior, num movimento em que o estrangeiro se entrega sem renunciar a si. Falar é em definitivo buscar a fonte do sentido no prefixo que as palavras exílio, êxodo, existência, exterioridade, estranheza têm por função desdobrar em modos diversos de experiências, prefixo que nos designa a distancia e a separação como a origem de todo “valor positivo”. (p.p. 75-76)

Mas o que toda essa condição de êxodo, exílio e errância e estranheza tem a ver com a palavra poética? Absolutamente tudo, pois, como explica Blanchot, o exílio é a própria condição poética, de modo que, todas as vezes em que um poeta se faz, é a partir de um exílio de si e do mundo, de um êxodo rumo à instabilidade da linguagem poética, como um errante, posto que o espaço literário não oferece clareza, mas sempre o mistério de estar diante do desconhecido sem poder desvelá-lo.

O mistério é esse Grande Obscuro, “palavra obscura” (BLANCHOT, 2010, p.68), inquietante, que arranca o escritor de si e do mundo que o rodeia, levando-o ao deserto, onde, cercado de areia, não sabe bem que rumo deve tomar, mas põe-se atento a uma fala que lhe sobrevém, em um tempo que lhe é estranho.

O mundo em que vivemos, sabemos, é finito, limitado; ao passo que o da literatura é infinito, é como a sensação de vastidão do deserto. Pois o escritor é aquele que se desprende do espaço estreito do mundo, lança-se à exterioridade e é levado ao espaço múltiplo da palavra literária, que é lugar de extravio. É como errar pelo deserto bíblico, ali onde o tempo que conhecemos não vigora. A duração é de outra ordem, concerne ao

“TEMPO QUE É SEMPRE” (HILST, 2002, p.68). Tempo que não passa, vastidão do infinito, e também eterna passagem.⁵⁴

Suponhamos que o deserto geográfico se torne o deserto bíblico: não é mais de quatro passos, não é mais de onze dias que precisamos para atravessá-lo, mas do tempo de duas gerações, mas de toda a história da humanidade e, talvez, ainda mais (BLANCHOT, 2005, p.137).

Em “A literatura e a experiência original”, lemos que “o poema é o exílio, e o poeta lhe pertence, pertence à insatisfação do exílio, está sempre fora de si mesmo, de seu lugar natal, pertence ao estrangeiro, ao que é exterior sem intimidade e sem limite” (BLANCHOT, 2011, p.259). É “para tornar as suas palavras palavras de todos” (LEVY, 2011, p.p. 41-42) que o escritor torna-se um exilado, habitando neste mundo, mas, ao mesmo tempo, estando fora dele. Torna-se, pois, um errante, que, não pertencendo a lugar algum, pertence a todos os lugares, “tem sua pátria no exílio, nesse espaço de fora em que não há interior” (LEVY, 2011, p.41), no espaço literário, cujo centro não é fixo, cuja verdade é nômade.

Esse exílio faz o poeta errante, desgarrado, aquele que é privado da presença firme e da morada verdadeira. E isso deve ser entendido no sentido mais grave: o artista não pertence à verdade, porque a própria obra é o que escapa do verdadeiro, que sempre, por qualquer lado, ela revoga, esquiva-se ao seu significado, designando essa região onde nada reside, onde o que ocorreu, porém, não ocorreu, onde o que recomeça nunca começou ainda, lugar de indecisão mais perigosa, da confusão donde nada surge (BLANCHOT, 2011, p.259)

O escritor é um exilado não apenas por estar fora do mundo, mas por estar fora de si. Escrever não se trata exatamente de estar em uma solidão do mundo, aquela experimentada por Hillé, Amós e Kadosh, ao serem tidos como loucos ou transgressores de normas sociais. Escrever é, sobretudo, colocar-se para fora de si, entregando-se, como Hillé, a uma linguagem instável que não lhe dá respostas; como Amós, a uma experiência intensa e excessiva; e como Kadosh, a um Outro que seduz em sua distância e alteridade. Quer queira, quer não, o escritor se abandona à escritura, dando-lhe passagem.

⁵⁴ “mas é a dispersão do presente que não passa, sem deixar de ser apenas passagem, nunca se fixa num presente, nem se refere a nenhum passado, não vai em direção a nenhum futuro: o *incessante*” (BLANCHOT, 2010, p.90).

Ele pertence ao exílio. Persegue a escrita e, quando olha ao redor, está fora de casa, fora de sua tenda e ausente de si, onde a “palavra encontra um caminho inencontrável, cuja linha reta e cuja saída nenhuma resolução cartesiana pode assegurar-nos” (DERRIDA, 1995, p.60). Torna-se errante no deserto, perseguindo o que lhe escapa, lhe domina, ao ver que “a rua não era a rua de sua casa, não havia mais rua, havia areia iriada escaldante, imensidão, absurda claridade, voragem nos pés e nenhuma pegada ao redor de sua casa”.

Era meio-dia e Kadosh molhava os pés na fonte e repensava a surpresa da água, esse esticar-se colosso, esse vidrento remurmurar-se, e afundado nessa ambigüidade, te viu. Fronte entre as grades, tua fronte, incandescência no meu olho, e uma coisa lesma de dentro, preguiçosa no corpo de Kadosh, mediu os passos da fonte ao portão, olhou franzido para o diamante do alto e fez que não te viu. Olhou novamente e já não estavas. Então Kadosh correu e gritou Homem! Homem! mas é claro! volta! e as mãos de Kadosh se queimaram tentando empurrar as duas lâminas do portão, recostou-se inteiro, os braços levantados, o ventre numa dor de ponta, e lançou-se no centro da calçada, mas a rua não era a rua de sua casa, não havia mais rua, havia areia iriada escaldante, imensidão, absurda claridade, voragem nos pés e nenhuma pegada ao redor de sua casa. Eras tu, Semeador, esse do meio-dia que do deserto olhou o jardim de Kadosh? (HILST, 2002, p.91)

José Ángel Valente, em “Memória do Fogo” (2015), diz-nos que o próprio estado de escrita é relativo ao exílio e ao deserto porque escrever é estar à espera, à escuta. O escritor é aquele que irá comparecer perante a linguagem — que está suspensa de sua instrumentalidade. Essa palavra por vir, essa voz, não é a da cidade, do barulho das gentes, da comunicação entre as pessoas, pois a palavra poética começa no momento em que se faz impossível o dizer. A bem da verdade, ela nem tem lugar, pois é ou vem do deserto, que é esse não-lugar, esse espaço privilegiado da experiência da palavra, abertura eterna e entrada no “território absoluto do ser errante” (VALENTE, 2015, p.84).

Estar no exílio, portanto, é estar do lado de fora, “numa região totalmente privada de intimidade” (LEVY, 2011, p.41), como um errante no deserto, saindo de si e lançando-se a “um contato direto com o desconhecido que não será nunca revelado, apenas indicado” (LEVY, 2011, p.42). Aí reside a semelhança entre Deus e a linguagem poética: enigmas, presenças que se impõem em estranheza, sem que se sujeitem a nós. No entanto, quanto fascínio exercem...

Kadosh, como escritor, sabe que a linguagem poética, o próprio desconhecido, foge de toda e qualquer sujeição, mas nem por isso aquietar-se e deixa de buscar. Ora, o erro essencial, o erro em busca da palavra literária, não tem a ver com a verdade e a posse, mas com o desvio, pois “Errar é voltar e retornar, abandonar-se à magia do desvio” (BLANCHOT, 2010, p.65). Errar não é simplesmente caminhar para chegar, mas oscilar, guiando-se pela desorientação da palavra que treme, pulsa, recusando o lugar fixo como morada. Por isso, errar é, provavelmente, ir ao desencontro⁵⁵.

O desconhecido surge esquivando-se. Eis o jogo que o ele nos prega: revelar e esconder, ao mesmo tempo. Ser noite e claridade. A palavra poética não revela totalmente o mundo, este em que habitamos, mas nos dá um outro do mundo, uma outra possibilidade de existência, na qual os seres e as coisas, embora estejam suprimidos, têm vida, muita vida. A literatura nos agracia com uma desconhecida flor que não está em nosso mundo finito, não podemos sequer trazê-la para nós. No entanto, essa flor é viva e tem seiva no infinito. Eis o desconhecido que se apresenta diante de nós em sua obscuridade, sem jamais revelar-se, mas emocionando-nos.

E o homem me deu roupa, livros, a mão maravilha do homem, o dedo tão comprido apontava: PALAVRA.
Tudo não é. Tudo não está.
Olha a flor e debruça-te
Sobre o que é, e não está.
(HILST, 2002, p.80)

Eu digo uma flor! Mas, na ausência em que a cito, pelo esquecimento a que relego a imagem que ela me dá, no fundo dessa palavra pesada, surgindo ela mesma como uma coisa desconhecida, convoco apaixonadamente a obscuridade dessa flor, esse perfume que me invade e não respiro, essa poeira que me impregna, mas não vejo, essa cor que é vestígio, mas não luz.
(BLANCHOT, 2011, p.336)

A pátria do escritor não é a verdade fixa ou clareza, mas o exílio que é experimentar a linguagem poética, onde o risco é o mais profundamente essencial: o questionamento da própria linguagem, quando se arrisca o ser. É no espaço literário onde a

⁵⁵ “O erro essencial não tem relação com o verdadeiro que, por sua vez, não tem poder sobre ele. A verdade dissiparia o erro, se o encontrasse. Mas existe um tipo de erro que arruína de antemão todo o poder do encontro. Errar é provavelmente isto: ir ao desencontro” (BLANCHOT, 2010, p.65).

relação entre o ser e a palavra que o designaria é completamente cortada. A flor que o deserto literário nos dá é rara, flor que nunca foi vista antes e nem será depois, é “coisa que não se vê, coisa que É sem nunca ser tocada, coisa que É e jamais refletida, coisa que É e jamais foi olhada” (HILST, 2002, p. 68). Desta flor, não nos aproximamos conhecendo-a por completo, devassando seu mistério, mas mantendo-nos distante, de modo a sempre sermos tocados por sua beleza.

A linguagem poética é, concomitantemente, a beleza e o risco, o deleite e o perigo. Rara flor que emociona, mas também “coisa de fera” (HILST, 2002, p.36), “Grande Corpo Rajado” (HILST, 2002, p.84), que, para ter vida, expulsa o escritor. Linguagem perseguida pelo artista, sim, que, em alguns casos, até tenta domá-la, passear em seu dorso, mas nunca consegue. O poeta, diante dessa linguagem, só tem desejo, não autoridade.

desejo quero teu brilho teu pêlo, fulgor sob tuas patas, sobre sob, passas inteiro penumbra quando queres, inteiro solar se me quiseres, ando pensando porque não me carregas no teu dorso (HILST, 2002, p.67)

É bem verdade que estar no dorso desse tigre não é impossível, basta, ao poeta, deixar-se dominar e levar pelo risco desse “passeio-voragem” (HILST, 2002, p.68). Linguagem feroz, então, que é também o próprio perseguidor, pois toma o escritor ⁵⁶quando quer, leva-o para onde bem entende e, por fim, para viver, expulsa-o de seu espaço. Ora, é a partir do ser morto, da carcaça do ser, que a linguagem poética se faz, rugindo, irresistível bicho desconhecido.

⁵⁶ “ele [o poeta] é o errante sem lugar, o perseguidor que é perseguido, o fraquejante que se funda apenas em sua própria recusa, o solitário múltiplo em uma busca vã pela solidão, sua morada inabitável” (BLANCHOT, 2012, p.322)

Em nosso percurso, perseguimos essa inquietação recorrente às três obras hilstianas em questão: o desejo de chegar ao mistério da escrita e do divino. Hillé, Amós e Kadosh põem-se em busca de experiências místicas e poéticas, como se essas lhes pudessem trazer alguma estabilidade, mas as respostas que alcançam são como um passo a mais dentro da dúvida, da errância e da incerteza no espaço não-humano do *fora*, onde tudo permanece misterioso. Assim, nossos personagens experimentam uma experiência de não experimentar, pois seus sujeitos são dissipados para que a fala inimitável, o outro⁵⁹, entre em jogo.

A beleza do segredo é que ele se mostre a nós enquanto segredo. Nenhuma teologia exaure o divino, bem como nenhuma teoria decifra a literatura, pois “a obra não possui, como pretendia a interpretação clássica, um segredo a revelar através do pôr em evidência de um conteúdo, um estilo, uma forma ou uma imagem: o segredo existe na obra como <<haver segredo>>” (LOPES, 1994, p.449). A obra de arte não tem um segredo desvendável, pois ela toda é mistério desocultável e renovável, sentidos nômades e imprevisíveis, devir “que é talvez seu sentido, sentido que seria o próprio devir do círculo” (BLANCHOT, 2005, p. 359). Assim, o “fim da obra é sua origem, seu novo e seu antigo começo: é sua possibilidade aberta uma vez mais” (BLANCHOT, 2005, p. 359), em eterna dança. Tirar conclusões acerca da literatura, portanto, é compreender que “a conclusão se torna o desaparecimento de qualquer conclusão” (BLANCHOT, 2011, p.351), é retornar ao seu vazio falante, pois as nossas respostas jamais poderão encerrar o infinito.

Isso porque o espaço literário é o *fora*, que, ao invés de simplesmente isolar e fixar a literatura, permite que ela se liberte, que escape do projeto, como diria Bataille, e da palavra bruta, como diria Blanchot. As palavras literárias já não têm dono, não são debitárias de ninguém, e essa insubordinação é sua liberdade de poder dizer tudo. Cabe salientar que essa liberdade literária conduz a uma responsabilidade que não se ancora em regras pré-estabelecidas⁶⁰, mas que se renova e questiona o pensamento vigente, colocando-o

⁵⁹ “somente há experiência em sentido estrito onde algo de radicalmente *outro* está em jogo” (BLANCHOT, p.91)

⁶⁰ “a irresponsabilidade em literatura releva da mais alta responsabilidade político-social, uma vez que salvaguarda a possibilidade de uma decisão que não se subordina inteiramente a regras *a priori*, ou seja, que permite a experiência da promessa como resposta, a afirmação da democracia como <<democracia por vir>>” (LOPES, p.450, 1994)

continuamente em xeque⁶¹, para pensar em outras maneiras de existência. A literatura existe, portanto, para comunicar menos e criar mais, apresentando um futuro que não se dobra ao tempo histórico. Não se trata apenas de representar, mas, principalmente, de criar novas possibilidades.

⁶¹ “Quando a literatura, a arte em geral ou o pensamento alcançam a experiência do fora, colocam em xeque o presente para pensar novas maneiras de existir” (LEVY, 2011, p.137).

REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, Giorgio. **Ideia da prosa**. Lisboa: Edições Cotovia, 1999.
- BARTHES, Roland. **O rumor da língua**. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- _____. **Fragmentos de um discurso amoroso**. Rio de Janeiro: F.Alves, 1981.
- BATAILLE, Georges. **A experiência interior**. São Paulo: Editora Ática, 1992.
- _____. **História do olho seguido de Madame Edwarda e O Morto**. São Paulo: Editora e Livraria Escrita Ltda, 1981.
- _____. **O Ânus Solar**. Trad. Aníbal Fernandes. Lisboa: Hiena Editora. 1985.
- _____. **A literatura e o mal**. Porto Alegre, L&PM, 1989.
- _____. **Teoria da religião**. São Paulo: Editora Ática, 1993.
- _____. **A Parte Maldita precedida de “A noção de despesa”**. Rio de Janeiro: Imago Editora LMTD, 1975.
- _____. **Poemas - Georges Bataille**. Belo Horizonte: Tradução Alexandre Rodrigues da Costa, Vera Casanova. Editora UFMG, 2015.
- _____. “A conjuração sagrada”. In: **Acéphale I**. Tradução Fernando Scheibe. Florianópolis: Editora Cultura e Barbárie, 2013.
- _____. “O informe”. In: **INIMIGO RUMOR 19**: Revista de Poesia. 2007. Rio de Janeiro: 7Letras, 2007.
- BÍBLIA. Português. **A Bíblia de Jerusalém**. 6ª edição. São Paulo: Paulus, 2010.
- BLANCHOT, Maurice. **A parte do fogo**. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.
- _____. **O espaço literário**. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.
- _____. **A conversa infinita 1**. São Paulo: Escuta, 2001.

____. **A conversa infinita 2.** São Paulo: Escuta, 2007.

____. **A conversa infinita 3.** São Paulo: Escuta, 2010.

____. **A parte do fogo.** Rio de Janeiro: Rocco, 2011.

____. **Uma voz vinda de outro lugar.** Rio de Janeiro: Rocco, 2011.

____. **L'écriture du désastre.** Gallimard, 1980.

____. **O livro por vir.** São Paulo: Editora WMF, 2011.

____. **A comunidade inconfessável.** Brasília: Editora Universidade de Brasília; São Paulo: Lumme Editor, 2013.

____. **Cartas a Vadim Kozovoi.** São Paulo: Lumme Editor, 2012.

CAMPOS, Haroldo de. **Éden, um tríptico bíblico.** São Paulo: Perspectiva, 2004.

COELHO, Nelly Novaes. **Qadós: a busca e a espera.** O Estado de S. Paulo, São Paulo, 24 mar. 1974. [Data de consulta: 20 de junho de 2016] Disponível em: <<http://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/19740324-30365-nac-0254-lit-6not/busca/busca+espera+Qados>>

DELEUZE, Gilles. **Crítica e clínica.** São Paulo: Editora 34, 2011.

DERRIDA, Jacques. **Pensar em não ver: escritos sobre as artes do visível.** Florianópolis: Ed. Da UFSC, 2012.

FUKS, Betty B. **Freud e a Judeidade - a vocação do exílio.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2000.

FOUCAULT, Michel. **Ditos e escritos I.** Estética: Literatura e Pintura, Música e Cinema. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2014.

FOUCAULT, Michel. **Ditos e escritos III.** Estética: Literatura e Pintura, Música e Cinema. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2013.

HEIDEGGER, Martin. **A origem da obra de arte.** Lisboa: Edições 70, 1977.

HILST, Hilda. **A Obscena senhora D.** 1 ed. São Paulo: Globo, 2001.

____. **Com os meus olhos de cão.** São Paulo: Globo, 2006.

____. **Kadosh**. São Paulo: Globo, 2002.

____. **Poemas malditos, gozosos e devotos**. São Paulo: Globo, 2005.

____. **Do desejo**. São Paulo: Globo, 2004.

____. **Rútilos**. São Paulo: Globo, 2001.

INSTITUTO, Moreira Salles. HILDA HILST. **Cadernos de Literatura Brasileira**, São Paulo, n.8, out.1999.

JORON, Philippe. **A vida improdutiva: Georges Bataille e a heterologia sociológica**. Tradução de Tânia do Valle Tschiedel. Porto Alegre: Sulina, 2013.

LEVINAS, Emmanuel. **Totalidade e Infinito**. Lisboa: Edições 70, 1980.

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

LOPES, Silvina Rodrigues. **A legitimação em literatura**. Lisboa: Edições Cosmos, 1994.

MORAES, Eliane Robert. **O corpo impossível**. São Paulo: Iluminuras, 2012.

NANCY, Jean Luc. **Mas deixemos de lado o Senhor Bataille!** Entrevistadora: Madeline Chalon. Alea: Estudos Neolatinos. 2013, n° 15 (Julho-Dezembro): [Data de consulta: 8 de abril de 2016] Disponível em :<<http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=33027845012>> ISSN 1517-106X

____. **O Nome de Deus em Blanchot**. Outra travessia. 2014, n° 18 (Julho-Dezembro). Ilha de Santa Catarina. [Data de consulta: 20 de junho de 2016]. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/Outra/article/view/2176-8552.2015n18p83/29458>> eISSN 2176-8552

OZ, Amós; OZ-SALZBERGER, Fania. **Os judeus e as palavras**. São Paulo : Companhia das Letras, 2015.

PÉCORA, Alcir. **Porque ler Hilda Hilst**. São Paulo: Globo, 2010.

PELBART, Peter Pál. **Da clausura do fora ao fora da clausura**. São Paulo: Brasiliense, 1989.

POIRIÉ, François. **Emmanuel Lévinas: ensaio e entrevistas**. São Paulo: Perspectiva, 2007.

PRADO, Adélia. “Arte como experiência religiosa”. In: MASSIMI, MARINA; MAHFOUD, Miguel. **Diante do mistério: psicologia e senso religioso**. São Paulo: Ed. Loyola, 1999

____. **Bagagem**. 34. ed. Rio de Janeiro: Record, 2014

RELLA, Franco; MATTI, Susana. **Georges Bataille, filósofo**. Florianópolis: Ed. UFSC, 2010.

WISNIK, José Miguel. “Iluminações profanas (poetas, profetas e drogados)”. In: **O Olhar**. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

KRISTEVA, Júlia. **Histórias de Amor**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.

RICOEUR, Paul. **Nas fronteiras da filosofia**. Edições Loyola: São Paulo, 1999.

SCHOKEL, Luis Alonso. **Dicionário bíblico hebraico-português**. São Paulo: Paulus, 1997.

SCHOLEM, Gershom. **Nome de Deus, A Teoria da Linguagem e Outros Estudos de Cabala e Mística: Judaica II**. Perspectiva: São Paulo, 1999.

VALENTE, José Angel. “A memória do fogo”. In: **Revista Gratuita**. Volume 2. Tomo I-Atlas. Belo Horizonte: Chão da Feira, 2015.

WARRIN, François. **Georges Bataille e a maldição da literatura**. Revista Discurso (online); v. 5, nº 5. São Paulo, 1974, p. 55 – 63. [Data de consulta: 20 de junho de 2016] Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/discurso/article/viewFile/37779/40506>> ISSN: 2318-8863