

APROPRIAÇÕES DE MAURICE BLANCHOT PARA A ESCRITA CINEMATOGRAFICA

Luiz Cláudio da Costa

Minha proposta, nesse simpósio, diz respeito à minha experiência de apropriação de conceitos da crítica literária – mais, especificamente, de Maurice Blanchot - para o pensamento do cinema como escrita da imagem. A apropriação que faço de Blanchot passa, principalmente, por dois conceitos, o de **escritura** e o de **Fora**, mas também pela questão da **morte da arte** como ele a recolocou após Hegel.

O escritor e crítico literário francês, Maurice Blanchot, afirma que falar não é ver, que não se fala do que se vê. Isso determina dois campos de saberes, o visível e o dizível. Trata-se, na escrita, para Blanchot, de levar a linguagem a seu extremo limite, o que pressupõe elevar a linguagem à potência do indizível. Ou, mais propriamente, um campo neutro exterior à linguagem. Então, podemos nos perguntar: por que não pensarmos o cinema enquanto um meio audiovisual cuja potência seja fazer cruzar campos distintos como o dizível e o visível, o áudio e o visual, em busca do que só é possível fora da linguagem? Isso, é claro, aceitando a rejeição de Gilles Deleuze quanto às propostas teóricas que pensam o cinema como linguagem audiovisual.¹ Nessa busca por um campo exterior à linguagem – fora da designação, da manifestação de um

¹ Deleuze rejeita os postulados da semiologia cinematográfica que reduzem o filme a um signo analógico assimilado a um enunciado. Ele afirma: “A semiologia precisa portanto de uma dupla transformação: por um lado, a redução da imagem a um signo analógico que pertença a um enunciado; por outro, a codificação desses signos para descobrir a estrutura da linguagem (não analógica) subjacente aos enunciados. Tudo se passará entre o enunciado por analogia e a estrutura ‘digital’ ou digitalizada do enunciado” (DELEUZE: 1990: 39)

sujeito da fala e da significação de mundo² - Blanchot encontra a potência do que ele chama de escritura.

A escrita, quando ela não é mais linguagem - discurso que significa um mundo real - , ela cria, ao contrário, vacúolos, desertos de sentido, onde o “eu” é um ser qualquer, o espaço onde ele se encontra é uma passagem e o tempo no qual ele está não é o atual, mas uma virtualidade. De modo que todo o mundo aludido se faz hesitante até o ponto de desvanecer e dar lugar a um “meio absoluto” (BLANCHOT, 1987: 24). Esse termo tem origem no pensamento de Hegel, mas terá outras conotações em Blanchot. O absoluto será o Fora e não o Espírito Absoluto no sentido hegeliano. Não se alcança o Fora por uma negação dialética, onde uma síntese é atingida. O Fora não é o mundo externo e visível, mas também não é a compreensão desse mundo, enquanto sentido invisível, alcançado por via da negação dialética. O fora não é o que se pode ver, mas também não é o que se pode significar dialeticamente. O fora é o deserto do atual; não uma possibilidade do atual, mas seu meio virtual. Não é um lugar, pois todas as relações propostas por Blanchot remetem a um tempo que não é presente, sempre promovido pela oscilação entre o presente e o ausente. Nesse movimento de oscilação é que a imagem aparece e se desfaz na linguagem. Mas a escrita não produz figuras. Se a escrita não produz uma figura do mundo ou mesmo de um sujeito é porque ela não erige uma imagem. Mesmo quando o faz, essa imagem é uma passagem para um outro meio. Esse não-lugar é o que Blanchot qualifica de absoluto, uma experiência que se dá na escrita. Blanchot afirma que escrever é manter contato com esse meio absoluto, onde “a coisa se torna imagem, onde a imagem, de alusão a uma figura se converte em alusão ao que é sem figura” (BLANCHOT, 1987: 24). Ou ainda:

² Deleuze define o sentido como aquilo que está fora da proposição. O sentido não é manifestação, designação ou significação. O sentido está entre a proposição e a coisa (DELEUZE, 1974: 13-23).

o poema não é poema porque compreenderia um certo número de figuras, de metáforas, de comparações. O poema, pelo contrário, tem a particularidade de que nada nele constitui imagem (BLANCHOT, 1987: 25).

O fora da linguagem proporcionado pela escrita literária é a experiência concreta de um meio inexistente. Meio que só pode ser experimentado por uma escrita que dissimula e desvia os sentidos que se querem erigir. Assim esse meio é experimentado mais que representado. Blanchot fala sempre de uma “experiência” literária. Mas para que isso se opere, Blanchot vaticinou o desaparecimento da Literatura pela busca do não-literário. Essa experiência de negação da obra surgiu no pensamento de Hegel como fim da arte. A sociedade da cultura artística ao negar a sociedade religiosa desapareceria, dando lugar à razão, essa que teria as condições de nos oferecer o espírito absoluto. Essa idéia de fim da arte povoou o pensamento da arte na modernidade tanto na vertente surgida com o cubo-futurismo, que vai do construtivismo ao concretismo, como aquela surgida com o dadaísmo e que deu lugar ao surrealismo. Na vertente dada-surrealista a obra de arte é rejeitada não para dar lugar a um outro tipo de obra. É o próprio conceito de obra que é problematizado. Em seu lugar, os artistas propõem “atitudes” (hoje conhecidas como performances), *ready-mades*, *objets-trouvées*, etc. A vontade negativa dessa vertente nega a obra e todo o circuito do mercado de arte, a instituição Arte tal como ela se estabeleceu na sociedade burguesa. Mas, fundamentalmente, a vontade negativa dada-surrealista não quer erigir imagem ou significação a não ser que para produzir a sua negação simultaneamente.

No texto, ‘O desaparecimento da literatura’, Blanchot cita Hegel - “Para nós, a arte é coisa do passado” - com a intenção de pensar a questão que está presente no título do ensaio. Blanchot explica que a arte, no pensamento hegeliano, já não é capaz de conter a necessidade de absoluto, porque a realização do mundo, a ação séria e a liberdade real são o que contam como

tarefa. Lembra, entretanto, que para Mallarmé e Cézanne o que importa é uma “busca obscura”, o que não se liga mais a uma afirmação e glória pessoal enquanto artistas. Ele mesmo explica o que entende por busca obscura: “Experiência essencialmente arriscada, na qual a arte, a obra, a verdade e a essência da linguagem são postas em causa e entram no espaço do risco” (BLANCHOT, 1984: 207). Blanchot acrescenta, ainda, que o que atrai o escritor não é diretamente a obra mas sua busca, o movimento que a ela conduz, a aproximação daquilo que torna possível a obra de arte ou de literatura (BLANCHOT, 1984: 210). Mas a literatura, ele explica, não como realidade definida e segura, mas antes como qualquer coisa que nunca se descobre, de que só nos aproximamos, desviando-nos.

Aqui Blanchot introduz a questão da negação da arte: uma literatura que só encontramos ao nos desviar dela. E ele nomeia esse meio como não-literatura. Propõe o desaparecimento da literatura pela busca do não-literário como um fora da literatura. Essa relação de negação da obra – tão presente para os artistas dos anos 60/70 como Godard na França, Warhol nos EUA e Oiticica no Brasil -, ainda que de inspiração hegeliana, não é de modo algum dialético, pois em sua proposta o paradoxo da afirmação da arte por sua negação não pode ser resolvido por uma síntese que gera um novo elemento. É sempre um movimento oscilatório de aproximação e desvio que define a arte literária em sua falta de propriedade.

A não-obra, como o movimento que a obra faz em busca de si mesma, implica na falência desse encontro, na impossibilidade da realização da obra. A obra de escritura é, unicamente, o movimento oscilatório que vai do encontro ao desencontro com a obra, da realização ao desvio. Por isso, a escritura para Blanchot não é um texto, mas um movimento em torno do texto que o apaga e o neutraliza. Na concepção de Blanchot, a escrita começa somente quando há uma aproximação daquele ponto onde nada se revela, onde, no coração da dissimulação, falar é, ainda,

a sombra da fala. Assim, a escrita é uma linguagem que é somente sua sombra, o simulacro de uma linguagem.

Não se escreve sobre alguma coisa, para Blanchot. Escreve-se, apenas, o movimento simultâneo de ser e deixar de ser, a oscilação que vai do ser ao tornar-se outra coisa, antes ainda de sê-lo. A escrita trata sempre do antes e do depois ao mesmo tempo. A escrita é sempre um estar entre os limites e as bordas, impotência absoluta de dar limites. É isso que Blanchot define como fora absoluto: um estado de devir. Por esta razão, a escrita não diz respeito ao mérito da palavra de ser um texto, mas à sua falta de mérito, sua impossibilidade de designar ou significar um acontecimento, de tornar-se texto, figurar um mundo. A escrita diz respeito à condição da palavra de tornar-se imagem quando essa alude ao que é sem imagem. Isto é, sua vocação para dissimular, para fazer e contrafazer. Em suma, sua aptidão para disfarçar. Essa aptidão que tantos teóricos do cinema foram capazes de condenar, nomeando-a de ilusionismo. Nunca existiu ilusionismo no cinema, mas apenas dissimulação e desvio. Foi isso que Walter Benjamim alardeou: a potência do cinema de destruir a imagem aurática, aquela que se supunha ligada ao verdadeiro.

Tendo em vista essa concepção da escritura que não se confunde com literatura - isto é, com as palavras de um discurso literário -, a escrita não diz respeito mais a uma especificidade literária, mas a um conceito de obra de arte no interior da experiência da morte da arte feita pela modernidade. Quando Blanchot diz que a obra sempre falta, ele está dizendo que a arte só existe na obra por vir. Ele está falando de um exílio e não de um texto, de uma paisagem desértica e sem lugar e não de uma imagem que tem lugar num tempo determinado.

Pensar o cinema como escrita da imagem não é recolocá-lo no interior de uma teoria mesmo que pós-estruturalista, onde o filme é um texto. Metz faria isso ao rejeitar as reflexões de Eisenstein sobre o cinema como escrita ideogramática: “uma linguagem permite construir textos,

ela própria não é um texto, nem um conjunto de textos, nem um sistema textual” (METZ, 1980: 338). A linguagem (o fato cinematográfico) seria, para Metz, o conjunto dos códigos e subcódigos que permitem a escrita fílmica, essa o texto propriamente dito.

O filme é uma escrita da imagem na medida em que gera uma oscilação dos sentidos, que relaciona elementos de composição e os desconecta, que cria uma imagem dessa oscilação. A escrita da imagem se concretiza como experiência direta da exterioridade absoluta quando ela relaciona imagens segundo uma lógica incerta que impede a ação concatenada e causal, impossibilitando a imagem orgânica que satisfaz o espírito em sua vontade de verdade. Ela se materializa, portanto, na inércia improdutiva de imagens desconectadas, num sentido oscilatório cujo poder é a dissimulação, a produção de um outro sentido no instante em que o primeiro pensava se fixar. Mas é importante que o primeiro sentido tente se erguer para que um segundo o obrigue ao desfalecimento. A mera composição sem sentido não tem a potência paradoxal da escritura como experiência direta do Fora Absoluto (a morte impossível, para Blanchot), mas a ironia leve da negação que se efetua realizando o sentido da morte. A morte não pode jamais ter sentido, senão ela é apenas o que torna possível a obra de cultura, o trabalho. Não se nega com uma obra cuja morte se realiza. É de uma vontade negativa que se trata quando se pensa em toda a arte contemporânea desde o cinema *Underground* americano, passando pelo Cinema Marginal brasileiro. Mas é também sob o curso de uma vontade negativa que surgiu um cinema como o de Godard, Resnais e mais tarde o de Peter Greenaway. É também sob a mesma vontade que cineastas como Júlio Bressane e Rogério Sganzerla continuam a produzir seus filmes. A escrita da imagem nessa cinematografia produz a morte impossível da obra, essa morte que, por não findar jamais, deixa de propiciar a organização do espírito produtivo. Justamente por que a morte da obra é impossível e interminável que ela não se conclui numa mera necessidade econômica de fim do mercado de arte, como pensaram alguns teóricos da morte da arte na

modernidade à partir de um pensamento hegeliano. A morte impossível da arte é sua única morte possível. E esse paradoxo só faz sentido porque não tem finalidade alguma nem mesmo a de por fim no mercado de arte. A escrita da imagem nessa cinematografia contemporânea propicia o surgimento do não-cinema enquanto ela produz a imagem do devir da obra, enquanto ela produz a inércia improdutiva do sentido.

Tendo compreendido os conceitos e as questões originalmente colocados por Maurice Blanchot e os seus problemas no que concerne o cinema como escrita da imagem, abro um espaço agora para problematizar aquilo que nos interessa, igualmente, nesse simpósio: o *pidgin* acadêmico. Seria a apropriação o ato acadêmico de adaptar ou aplicar conceitos de uma área para outra ou a busca de “intercessores”, como dizia Gilles Deleuze, um estado de oscilação entre campos do saber?

Deleuze falava de intelectuais “intercessores”, mas não no sentido de alguém que intercede e fala por outra pessoa. Ele se perguntava o que significava então falar “em seu próprio nome” e não pelos outros, ao falar de Foucault: “Evidentemente não se trata de cada um ter sua hora de verdade, nem escrever suas Memórias ou fazer sua psicanálise: não é falar na primeira pessoa do singular.” (DELEUZE, 1992: 111). Deleuze dizia que em seu livro não tentava falar *por Foucault*, tentava “traçar uma transversal, uma diagonal que iria forçosamente dele até mim”, em suas palavras. Um intercessor seria aquele pensador ou campo do pensamento com o qual pode se manter um cruzamento, um corte, uma intececção. Ele dizia em seu texto “Intercessores” de *Conversações*: “Nesse sentido, é preciso considerar a filosofia, a arte e a ciência como espécies de linhas melódicas estrangeiras umas às outras e que não cessam de interferir entre si” (DELEUZE, 1992: 156).

Interceder é portanto estar entre dois movimentos de pensamento e não falar por alguém, nem por si nem pelo outro. Interceder é apropriar-se do outro. É ser o seu “si mesmo” sendo o outro.

A apropriação aqui é, portanto, uma oscilação, uma interferência. Por isso, dizia Deleuze, não é necessário vigiar para sabermos se alguém está falando a verdade sobre uma disciplina. E diz mais adiante em seu texto: “Uma disciplina que se desse por missão seguir um movimento criador vindo de outro lugar abandonaria ela mesma todo papel criador” (DELEUZE, 1992: 156). E ainda: “As interferências também não são trocas: tudo se dá por dom ou captura”.

A apropriação é sempre uma captura, um roubo ou mesmo um seqüestro. Fundamentalmente, é um assassinato. E nesse crime há uma morte dupla envolvida. Morre quem é seqüestrado mas também o seqüestrador, isso para a sobrevivência de um terceiro, que é o interventor, esse que oscila entre ambos e vai nascendo da interferência dissimuladora. Nesse sentido, há sempre uma repetição na apropriação, mas uma repetição dissimulada, pois aquilo que se repete deseja mesmo é forjar uma diferença absoluta, um intercessor, uma possibilidade de criação.

Creio que Blanchot colocou questões importantes e, somente, por isso devem ser reinventadas, mas não por serem verdadeiras. O problema de Blanchot não foi o da verdade, mas o da dissimulação, as verdades que oscilam. Blanchot colocou questões e trabalhou conceitos que me servem como intercessores para pensar uma escrita cinematográfica. Fundamentalmente, essas questões e conceitos são importantes para pensar o campo da escrita audiovisual no âmbito de uma arte do desaparecimento. Blanchot pensou a **escritura** na ausência da linguagem como criação de espaços neutros, onde a produção de sentido torna possível um mundo virtual de sentidos desconhecidos. Falar de escritura para ele era falar de literatura no interior da morte da arte literária. Era falar da arte na época da **morte da arte** insistindo na negação da obra enquanto fenômeno de representação, seja como significação seja como semelhança erigida. A arte, nesse contexto de desaparecimento da arte, insiste na neutralização dos significados. Mas a arte, para Blanchot, é também essa que não pode morrer porque ela tem um encontro marcado com o **Fora**, o Neutro, o tempo neutralizado da oscilação.

A escrita da imagem audiovisual cinematográfica é a minha interceção/intercessão com Blanchot, um modo de pensar a arte cinematográfica não como linguagem, mas como produção de espaços e tempos neutralizados, vácuos de potências virtuais na época da negação da arte. Afirmar, portanto, a morte do cinema não é afirmar que o cinema vai desaparecer, como talvez alguns teóricos da imagem digital propugnam. Afirmar a morte do cinema é afirmar uma escrita destinada ao fora, ao neutro e não à impressão de realidade ou à significação e compreensão do mundo. O cinema na época da morte do cinema não desaparece enquanto meio ou prática, mas enquanto meio ou prática que se acredita produtora de significações verdadeiras. Se o suporte desaparece – a tela em uma sala escura – é porque outras formas de escrita cinematográfica estão aparecendo – as diversas telas de vídeo, como na instalação de Arthur Omar, *Fluxo*. Se a pintura morreu foi enquanto prática da semelhança, enquanto lógica de representação que alinha o passado e o presente, um referente a uma imagem. Mas ela ressurge como prática de dissimulação na tecnologia digital. Do mesmo modo, o cinema não morre porque aparece o digital, como se o que definisse uma prática fosse sua técnica e não sua lógica ou potência. O computador não produz uma imagem analógica tecnicamente, mas o faz na medida em que a semelhança e o alinhamento entre o passado do referente e o presente da imagem é o que determina sua lógica. Basta ver o filme *Gladiator*. O que o filme busca mais intensamente é a semelhança com uma Roma mítica, ou pelo menos uma Roma que se pareça com aquela do imaginário popular mediado pela cultura de massa. Sua lógica é trazer de volta esse imaginário. Poderíamos comparar esse filme com um outro menos recente, *Sonho de um arquiteto* de Peter Greenaway, que não tem a semelhança como determinante para a lógica de sua escrita. O filme de Greenaway, ao contrário, encena duas lógicas da imagem, a da representação e a do simulacro, uma conspirando contra a outra, levando a morte ao artista. A primeira aparece nos enquadramentos renascentistas do filme, havendo momentos em que se pode identificar

claramente quadros de mestres como Rafael. A imagem no Renascimento era produzida por técnicas de projeção como a da câmera obscura, pois tinham como busca a semelhança. A segunda lógica no filme de Greenaway, a do simulacro, aparece nas insistentes fotocópias que o arquiteto Kracklite faz da foto de uma estátua do imperador Augustus. O cinema é sem dúvida uma técnica de imagem analógico-projetiva, mas que pode produzir imagens determinadas por outra lógica, tudo dependendo da escrita que produz. É isso que mostra Peter Greenaway nesse filme, tematizando a conspiração do capital contra o artista, mas também a conspiração do simulacro contra as concepções da arte aurática. A arte morre e o capital só produzirá espetáculos que nada dizem do verdadeiro, pois esse já foi corroído pela conspiração da escrita originária da morte como espaço do neutro.

BIBLIOGRAFIA

BLANCHOT, Maurice. *O espaço Literário*. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.

BLANCHOT, Maurice. *O livro por vir*. Lisboa: Relógio d'água, 1984.

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

DELEUZE, Gilles. *Conversações*. Rio: Ed.34, 1992.

DELEUZE, Gilles. *Lógica do sentido*. São Paulo: Perspectiva/EDUSP, 1974.

DELEUZE, Gilles. *A imagem-movimento, cinema I*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

METZ, Christian. *Linguagem e cinema*. São Paulo: Perspectiva, 1980.