



Universidade de Brasília
Instituto de Letras
Departamento de Teoria Literária e Literaturas
Programa de Pós-Graduação em Literatura

Patrícia de Oliveira Machado

**Da hegemonia do *eu* à irrupção do *outro*:
O erotismo nas obras de André Malraux**

Brasília – DF
2017



Universidade de Brasília
Instituto de Letras
Departamento de Teoria Literária e Literaturas
Programa de Pós-Graduação em Literatura

Patrícia de Oliveira Machado

**Da hegemonia do *eu* à irrupção do *outro*:
O erotismo nas obras de André Malraux**

Tese apresentada ao curso de Doutorado em Literatura do Departamento de Teoria Literária e Literaturas da Universidade de Brasília, como parte dos requisitos para obtenção do grau de Doutor, elaborada sob a orientação do Professor Dr. Piero Luis Zanetti Eyben.

Brasília – DF
2017

À minha mãe, Domingas, sem seu apoio essa tese jamais teria sido escrita e a meu filho, Miguel Augusto, cujo amor tornou essa travessia mais bonita.

Agradecimentos

As mulheres da minha vida: Beatriz, Gabriela, Elisângela;

Aos meus amigos Renata Arruda, Rosi Oliveira, Thainá Santos e Wigvan Pereira;

Ao professor Sidney Barbosa pelo aprendizado e pela primeira orientação;

Ao professor Jean-François Louette por ter me orientado na Université Paris-Sorbonne;

Ao professor João Vianney Cavalcanti pela leitura atenciosa e pelos conselhos no banca de qualificação;

Ao professor Piero Luis Zanetti Eyben pelo acolhimento e pela orientação;

Ao Instituto Federal de Goiás, em especial, ao colegiado do campus Luziânia que assentiu para minha licença;

A CAPES, pelo apoio financeiro.

Resumo: Este trabalho tem como objetivo refletir acerca do erotismo na obra de André Malraux, seguindo, primeiro, um movimento que parte da hegemonia do *eu* e vai em direção à irrupção do *outro* e, em segundo lugar, traçando um paralelo com a própria escritura do autor. Para tal, faz-se necessário, na primeira parte da tese, retrazar as concepções tradicionais de erotismo e de escritura, cujo ponto de partida é o individualismo e a primazia do *eu*. Por seu turno, na segunda parte, intenta-se colocar em questão a hegemonia do *eu* nas relações eróticas, apontando para os vestígios, os traços da irrupção do *outro*. Na contracorrente das reduções biográficas do texto malruciano e de um erotismo egoísta cujo fim é humilhar o outro, o presente trabalho mostrará que o abandono da procura do autor na obra, bem como o enfraquecimento do *eu* nas relações eróticas, conduz-nos à descoberta de uma alteridade infinitamente distante e irreduzível.

Palavras-chave: erotismo, hegemonia do *eu*, irrupção do *outro*, escritura, André Malraux

Résumé: Cet travail a pour but de réfléchir à l'érotisme dans l'œuvre d'André Malraux, suivant, d'abord, un chemin qui commence à l'hégémonie du *moi* et qui va en vers à l'irruption de *l'autre*, et, en second lieu, établissant un parallèle avec sa propre écriture. Par le faire, il faut, dans la première partie de cette thèse retracer les concepts traditionnels de l'érotisme et de l'écriture, dont le point de départ est l'individualisme et la primauté du *moi*. À son tour, dans la seconde partie, il faut mettre en question l'hégémonie du *moi* dans les relations érotiques, montrant les vestiges, les traces de l'irruption de *l'autre*. En allant à contre-courant des réductions biographiques du texte malrucienne et d'un érotisme égoïste dont le but est d'humilier *l'autre*, cet travail vise à montrer que l'abandon de la recherche pour l'auteur dans l'œuvre, ainsi que l'affaiblissement du *moi* dans les relations érotiques, nous conduit à la découverte d'une altérité infiniment loin et irréductible.

Mot-clés: érotisme, hégémonie du *moi*, irruption de *l'autre*, écriture, André Malraux

Abstract: This study aims to reflect on the eroticism in the work of André Malraux, following, first, a movement that starts from the hegemony of the *self* and goes towards the irruption of the *other* and, secondly, drawing a parallel with the own writing of the author. To do this, it is necessary, in the first part of the work, to retrace the traditional conceptions of eroticism and writing, whose starting point is the individualism and the primacy of the *self*. On the other hand, in the second part, an attempt is made to question the hegemony of the *self* in erotic relations, pointing to the vestiges, to the traces of the irruption of the *other*. In the countercurrent of the biographical reductions of the Malrauxian work and of a selfish eroticism, whose goal is to humiliate the other, the present study shows that the abandonment of the search for the author in the literary work, as well as the weakening of the *self* in the erotic relations, leads us to the discovery of an infinitely distant and irreducible alterity.

Key-words: eroticism, hegemony of the self, irruption of the other, writing, André Malraux.

SUMÁRIO

Introdução	9
PRIMEIRA PARTE: A HEGEMONIA DO EU	
1 O drama do eu: entre o anseio de solidez e a inquietude	13
1.1 <i>Ce monstre incomprable</i> : a eguidade dos heróis malrucianos.....	14
1.2 O erotismo: uma procura de si.....	29
1.3 As ameaças ao eu.....	40
1.3.1 A estranheza do mundo.....	42
1.3.2 O Duplo.....	52
2 A questão (auto)biográfica e o esfacelamento do autor	62
2.1 - André Malraux e a questão (auto)biográfica.....	62
2.2 - A crítica à tirania do autor.....	73
2.3 - Literatura como contradiscurso.....	87
2.4 - Literatura: morte e transgressão.....	9.7
SEGUNDA PARTE: A IRRUPÇÃO DO OUTRO	
3 Transgressão, horror e morte: figuras do eros	109
3.1 Da literatura ao erotismo	109
3.1.1 O binômio interdito/transgressão.....	118
3.1.2 <i>Les Larmes d'Eros</i> : o elo entre eros e tânatos.....	123
3.2 Monstros e demônios: a fascinação do horror	129
3.2.1 Perken: fúria e desejo sexual.....	137
3.2.2 Monstros e demônios de <i>La Condition humaine</i>	140
3.2.3 Tchen e seus polvos.....	146
3.2.4 Garine: a fascinação da tortura.....	150
4 Erotismo em Malraux: constrangimento?	158
4.1 De Bataille à Levinas: à procura da alteridade.....	159
4.2 O Rosto e o eros.....	177
4.2.1 O Rosto como ruptura da totalidade.....	177
4.2.2 Um outro eros.....	188
4.3 Eros, literatura e gesto.....	195
Considerações finais	206
Referências Bibliográficas	211

INTRODUÇÃO

Ainda que André Malraux não seja considerado um erotólogo, um teórico do erotismo, e que esse tema não seja tão explícito em seus romances como em outros escritores, o erotismo revela-se importante, menos como uma possível resposta à condição humana - pretexto para se falar do absurdo -, que como uma reflexão do estatuto do *outro* em sua obra. Pensar sobre o erotismo permite suscitar a questão do *eu* e do *outro*, não porque haja necessariamente entre os dois termos uma relação de equidade, mas porque, como afirmaram Bataille e Octavio Paz, é preciso intervir dois ou mais participantes, nunca um só (PAZ, 1994, p. 18). A relação erótica supõe, no mínimo, duas pessoas, e os textos de André Malraux não escapam a essa contingência.

No entanto, o erotismo, bem como a escritura malruciana, foi lido na chave de uma subjetividade aguçada, de uma metafísica da identidade. Escritura e enredo, autor e personagens, todos inseridos na ideia de um individualismo convicto e incorrigível. Por um lado, o excesso da consciência de si, da afirmação do *eu* entre os personagens, de outro, a insistência da crítica em uma análise reducionista à biografia do autor.

Grande parte da crítica conduz suas investigações acerca do fenômeno erótico tendo em vista a ideia de vontade de potência do *eu* que, procurando se autoafirmar, nega, constrange a existência do *outro*. Tchen, Perken, Ferral, Kyo, Garine, inseridos ou não em um projeto social, são personagens que não pensam em outra coisa senão em si mesmos: é preciso dar um sentido a suas solidões. O erotismo aparece como um modo de reagir à condição humana, recusando o destino e afirmando-se nas estratégias de dominação erótica.

Herdeira do *cogito* cartesiano, a ideia de um *eu* sólido, único e inatingível vacila, hesita frente às situações que ameaçam suas lucidez e soberania. Enquanto os personagens traçam um luta contra uma inquietação que parece querer aliená-los, a crítica reducionista ao *eu* do autor enfrenta seus inimigos: o acirrado debate dos anos sessenta contra a figura paternal do autor e contra uma possível distinção evidente entre o *eu* real e o ficcional. A primeira parte da presente tese terá como intuito mostrar o movimento que os personagens e a crítica fazem em direção à solidez do *eu* e as dificuldades que encontram para tentar estabelecer a sua

hegemonia. Em contrapartida, a segunda parte terá como objetivo pensar a irrupção do *outro* no movimento erótico, visando mostrar que esse pode ser lido e pensado diferentemente da concepção da grande parte da crítica malruciana, como subjugação, humilhação e constrangimento, mas, antes, como abalo da hegemonia do *eu*, sendo capaz de alterar a própria concepção que ele tem de si.

A finalidade da tese é o de situar o erotismo para além da imposição do *eu* dos personagens, para além da procura de si mesmo, tarefa que requer repensar o próprio entendimento da escritura malruciana que tradicionalmente se fundamentou na hegemonia do *eu* do autor. O que justifica, previamente, uma retomada das principais críticas à concepção de literatura amarrada à paternidade do autor e ao sentido por ele atribuído. E em seguida, a compreensão do literário a partir de suas duas figuras: morte e transgressão.

O trabalho é, assim, uma leitura e uma interpretação dos escritos de Malraux, buscando indícios, rastros de um esfacelamento do *eu* e, sobretudo, de uma alteridade, o que não deixa de ser uma articulação como outros temas (e com outros autores), alguns abordados em profundidade como a solidão e o individualismo, outros *en passant*, como o absurdo, a ação política, por exemplo. É também um trabalho de desconstrução, em primeiro lugar, da concepção fechada e reducionista de seus textos, em segundo, da ideia de erotismo como afirmação da potência do *eu* e humilhação do *outro*.

Para a realização de tal percurso a tese mantém-se em constante diálogo com a filosofia. No que concerne ao primado do *eu*, retomamos algumas ideias de Descartes, de Kant e de Heidegger. No segundo capítulo, ao tratarmos da tirania do autor, fazemos uso não apenas da crítica literária, mas de alguns escritos de Michel Foucault. Já no que diz respeito ao erotismo e às ameaças do primado da identidade, traçamos uma breve conversa com Albert Camus. Sobre o erotismo e a irrupção do *outro* nos concentraremos em maior medida em dois teóricos que, segundo Jean-Luc Nancy, são manifestadamente diferentes, mas que mantêm no mesmo período interesse pelo tema do erotismo: Bataille e Levinas (NANCY, 2013c, p. 10).

A presente tese está estruturada da seguinte maneira: dividida em duas partes, a primeira dedicada ao primado do *eu* e a segunda à irrupção do *outro*. A primeira está fraccionada em dois capítulos, o primeiro com o intuito de mostrar

como os personagens malrucianos são marcados pela solidão e pelo individualismo, o que os distancia dos *outros* e fortalece o desejo de afirmação de sua identidade. O segundo capítulo apresenta a concepção reducionista da crítica malruciana, que procurou ligar sua obra exclusivamente a sua pessoa. O capítulo retoma, ainda, os questionamentos da tirania do autor e da literatura como mero veículo de reprodução de ideias. Isso nos conduz a um breve passeio pela obra de Foucault para quem a literatura revela-se a partir da morte e da transgressão.

A segunda parte desse trabalho, também dividida em dois capítulos, será dedicada a investigar o estatuto do *outro* nas relações eróticas, afastando-se de uma análise meramente individualista e egóica, contudo mantendo como fio condutor dois elementos da escritura: morte e transgressão. No terceiro capítulo, intentaremos mostrar que o erótico na obra de Malraux possui uma dimensão ao mesmo tempo mais ampla, disseminada e menos perceptível, que se dá na relação entre prazer e horror, vertigem da morte e desejo sexual, para tal empreendimento, faremos uso dos estudos de Georges Bataille sobre o erotismo. O último capítulo será consagrado, em primeiro lugar, a uma reflexão acerca de uma alteridade radical, como propõe Levinas, buscando a percepção do *outro* não mais reduzido ao poder e à posse de um *eu*, e livre de qualquer tematização. Em segundo, a partir da concepção levinasiana de alteridade, nos voltaremos para nosso *corpus*: *La Voie royale*, *Les Conquérants* e *La Condition humaine*, propondo uma nova leitura do lugar da alteridade na concepção erótica de Malraux, o que significa pensar o erotismo para além da afirmação de si e do constrangimento do *outro*.

PARTE 1- A HEGEMONIA DO *EU*

“Qu’importe ce qui n’importe qu’à moi¹? ”.

¹ André Malraux. *Antimémoires*, p. 6. “Il y a seulement... moi”.

1 O DRAMA DO *EU*: ENTRE O DESEJO DE SOLIDEZ E A INQUIETUDE

Em um dos seus primeiros escritos, o ensaio *D'une jeunesse européenne*, Malraux fala de maneira pessimista da civilização europeia, que tendo perdido todos os valores que a ligavam ao mundo, passou a vê-lo cada vez mais estrangeiro, ausente de significados. Desligada de Deus e dos outros, questionando a própria ideia de homem, a juventude europeia se encontrou desamparada. Malraux viu triunfar o individualismo e a consolidação de uma “civilisation de la solitude” (MALRAUX, OC VI, p. 196).

Os temas da solidão e do individualismo perpassam seus textos, levando alguns teóricos, como Dorenlot, a ver neles o elemento integrador de suas obras, contrariando a posição majoritária de outros críticos que supõem a morte como o ponto unificador². Para Dorenlot,

A la solitude métaphysique est liée à la solitude physique. Le thème fameux de l'incommunication entre les êtres n'a pas trouvé d'interprète plus inlassable que Malraux et l'on se demande si la solitude n'est pas chez l'homme le motif de tous ces actes, les engagements politiques comme la création littéraire étant très vraisemblablement destinés à la rompre (DORENLOT, 1970, p. 34)³.

Tida como elemento fundamental da existência humana ou princípio fundante da escrita, contra a qual o autor escreve, rompendo seu isolamento⁴, o que nos interessa na solidão é a acuidade e inextricabilidade de sua natureza, colocando em questão a subjetividade dos personagens, trazendo à tona a exacerbação de seu *eu*. Na solidão, um monstro incomparável (*monstre incomparable*) se eleva, ganha força para enfrentar o destino, para se impor diante do *outro*.

Em *La Voie royale*, romance que, segundo Dorenlot, se caracterizaria como a tragédia da solidão, encontramos os solitários Perken, e por uma relação quase de

² Pierre Boisdeffre, Serge Gaupeau, François Hébert, por exemplo.

³ Tradução minha, bem como todas as outras que não forem referenciadas. “A solidão metafísica está ligada à solidão física. O tema famoso da incomunicação entre os seres não encontrou intérprete mais incansável que Malraux e nos perguntamos se a solidão não é no homem o motivo de todos os seus atos, os engajamentos políticos como a criação literária sendo muito verdadeiramente destinados à rompê-la”.

⁴ Nas palavras de Levinas, a livro representa uma tentativa de sair desse isolamento de existir (1982, p. 49).

espelhamento, Claude. Em *Les Conquérants*, é Garine o herói que, dentro de um novo contexto, o do mundo social, não vê acordo entre sua ação e a sociedade. Kyo, Tchen, Ferral e Gisors, em *La Condition humaine*, são alguns dos personagens cujo sentimento de incomunicabilidade parece tornar suas solidões invencíveis. Mas a lista não termina aí, em *L'Espoir*: os solitários combatentes na Guerra Civil Espanhola, em *Temps de Mépris*: Kassner luta para preservar a consciência.

O presente capítulo, inicialmente, procurará mostrar como os personagens malrucianos se inserem num movimento de ensimesmamento, que os fecha sobre eles mesmos, redundando, na maioria dos casos, em egoísmo e na afirmação absoluta de si. Tendo em vista a vasta produção de André Malraux, optaremos pela análise prioritária dos romances *La Voie royale*, *Les Conquérants* e *La Condition humaine*, sem que isso nos impeça de transitar em seu *opus*, dialogando com outros textos, como *Temps du mépris*, *Noyers d'Altenbourg*, *Antimémoires* e *La Tentation de l'Occident*.

Em um segundo momento, o capítulo investigará o que está por trás da constante afirmação do *eu* nas obras de Malraux. Por que, afinal, os personagens se engajam tão intensamente nessa tarefa de garantir e asseverar a supremacia do *eu*? Partiremos da hipótese de que a hegemonia do *eu* parece circundada de ameaças, como se o *eu* lutasse contra algo inquietante e perturbador que rondaria o estável domínio da sua identidade. Isso significa, em última instância, que os atributos da subjetividade moderna, solidez e lucidez, podem vacilar frente a elementos que lhe parecem alheios, e que, no entanto, são familiares, como a ideia de inconsciente, de sonho, de êxtase, de desconhecido e de alteridade.

1.1 A Egoidade dos personagens malrucianos: *ce monstre incomparable*

“Il y a seulement moi ?”⁵, uma frase de Malraux em *Antimémoires* (OCIII, p. 6), que poderia ter sido enunciada por quase todos os seus heróis. Não que isso implique a redução do personagem ao autor, da obra à vida, o enunciado elucida uma das questões que sobressai nos textos malrucianos: a exaltação do *eu*.

⁵ “Há somente eu”.

Seja em romances narrados em primeira pessoa, *Les Conquérants*, seja em terceira, *La Voie Royale*, *Le Temps de Mepris*, ou ainda, usando focalização interna, *L'Espoir* e *La Condition humaine*, alguns personagens, geralmente, os principais, são acometidos por uma exaltação de si, por um individualismo que os tornam cada vez mais distantes dos outros homens, eles “não são desse mundo”, como diz Claude referindo-se a Perken.

A morte, o destino, o absurdo, a angústia, a solidão: não lhe faltam motivos para estarem diante de si mesmos e, cientes de sua existência, afirmá-la com todo fervor. A ideia ocidental de uma identidade permanente e sólida não para de ressoar nos ouvidos desses moribundos. A imagem de um *eu* que existe como unidade independente e inabalável tem suas raízes na filosofia moderna, devedora ao “penso, logo sou” cartesiano, cujo argumento arranca o homem da submissão das leis naturais, portanto, divinas, tornando - o constituidor da realidade, fundamento do conhecimento.

A partir de Descartes, a objetividade oriunda da observação, o uso dos sentidos, o encontro como o mundo natural não são mais suficientes para produzir um conhecimento claro e seguro. O autor de *As meditações metafísicas* toma o sujeito como ponto de partida, depositando na consciência toda a possibilidade de se conhecer. É a partir do sujeito pensante que se pode encontrar a certeza incontestável do que quer que seja. Com o *cogito, ergo sum* a atenção se volta para o sujeito, compreendido agora não só como o *topos* da construção do saber, e sim como o pressuposto de um conhecimento seguro e verdadeiro, sem o qual nenhuma experiência indubitável é possível. E se muitos filósofos não seguirão seus passos, procurando refutá-los em alguns pontos, o “penso, logo sou” torna-se o alicerce para compreensão do mundo natural e da própria ideia de homem. Torna-se também um grande problema epistemológico, o *cogito* fecha-se sobre si, é o pensamento que não atinge senão seus pensamentos. Se adotada em sua integralidade, incomunicabilidade e solipsismo são algumas das consequências da teoria cartesiana⁶.

Kant, crítico de Descartes, não deixa de se inserir numa filosofia do sujeito. Criticando a dualidade sujeito/objeto que deu origem a correntes filosóficas díspares, uma com enfoque na razão (racionalismo) e o outra nos sentidos (empirismo), o

⁶ Adotá-la em sua totalidade seria ignorar que a dúvida hiperbólica, método proposto por Descartes, deixa de fora a linguagem que faz uso para elaborar todo o seu raciocínio.

filósofo alemão insiste na não separação entre matéria e razão, sendo imprescindíveis dois elementos: a sensibilidade e o entendimento. Diz ele,

Nosso conhecimento se origina de duas fontes primordiais do espírito, das quais a primeira consiste em receber as representações – a receptividade das impressões- e a segunda é a capacidade de conhecer um objeto mediante tais representações- espontaneidade dos conceitos. Pela primeira um objeto nos é ‘dado’. Pela segunda, esse objeto é ‘pensado’ em relação àquela representação [...] (KANT, 2002, p. 89).

Embora leve a cabo a crítica da razão, com o intuito de instaurar uma espécie de tribunal teórico para julgar quais são, de fato, os seus domínios, em Kant a razão é a faculdade suprema de conhecer, o que há de mais elevado em nós. O conhecimento, apesar de necessitar das sensações, objetos da experiência, só pode ser constituído como tal pelas faculdades do sujeito, as formas puras e as categorias, portanto, é no interior do *eu* que o conhecimento do mundo e de si mesmo se produz. Conhecer é afirmar o primado do sujeito. A filosofia moderna é, afinal, uma filosofia do sujeito cognoscente. Pois bem, o que deseja Perken diante da própria morte procurando resguardar o seu *eu* do desaparecimento? Conhecer. Desvendar as sensações, os sentimentos de sua parceira. O mesmo desejo que atormenta Kyo e Ferral nas suas relações eróticas em *La Condition humaine*.

Deter o conhecimento é afiançar a estabilidade e a permanência do *eu*. Por essa razão, Emmanuel Levinas, crítico da metafísica do sujeito e da identidade, afirmará que o conhecimento é sempre adequação do pensamento com aquilo que é pensado, ou seja, “[i]l y a dans la connaissance, en fin de compte, une impossibilité de sortir de soi⁷” (LEVINAS, 1982, p. 52). Isso quer dizer que o conhecimento se insere dentro da tradição ontológica da filosofia que sempre priorizou o Ser, sustentando uma concepção totalizante do real. Essa ordem objetiva subjuga tudo, não deixando brechas nem permitindo distâncias, impossibilitando a diferença, o espaço da alteridade. Conhecer, dominar, constranger não são vias de acesso ao *outro* ou de saída de si, ao contrário, o conhecimento é sempre uma caminho que passa pelo sujeito, que é nele estruturado. A grande aventura de Perken, de *La Voie royale*, é asseverar a hegemonia da sua subjetividade.

⁷ “[h]á no conhecimento, no final das contas, uma impossibilidade de sair de si.”

Publicado em 1930, *La Voie Royale*⁸ é um romance ordenado em quatro partes e narrado em terceira pessoa, e cujo enredo tem início com o encontro de dois homens em um barco a caminho da Indochina. O primeiro é Claude Vennac, um jovem francês que, cansado do mundo burguês, esvaziado de sentido, alheio aos desejos dos homens comuns, resolve viajar em busca de estátuas e de monumentos dos templos da antiga civilização Khmèr⁹, abandonados na floresta cambojana. O segundo é Perken, um homem errante, para quem a comunicação e o entendimento com o *outro* são horizontes inalcançáveis. Desligado do seu país, ele quer adentrar na floresta para resgatar um amigo. Eles se juntam para desafiar a selva e resgatar o que querem.

Apesar do narrador, ausente da intriga, dar voz apenas aos dois personagens, ele nos faz conhecer por meio dos relatos e das lembranças de seus heróis que a solidão não é atributo exclusivo deles. O encerramento em si mesmo e a impossibilidade de comunicação com o *outro* atingem os personagens secundários. É assim que Claude fala de sua mãe, como uma mulher que vivia separada da comunidade dos homens, maquiada para a solidão (MALRAUX, OCI, p. 380), tal como seu avô que havia se afastado de bom grado do mundo. Quanto à Perken, ele próprio diz, e não o narrador, o quanto estava preso a si mesmo e à sua vida, impossibilitado de se unir verdadeiramente a alguém. Por isso, seu casamento havia sido um fracasso e sua mulher, Sarah, o odiava tanto quanto a sua própria imagem no espelho. No fundo, ela foi percebendo que a cada dia que passava sua vida começara assemelhar-se à vida dele.

A ideia de estar preso a si mesmo, de um enclausuramento invencível povoa outros personagens. Em *Les Conquérants*, Garine não pode se engajar a favor de nenhuma causa porque a sociedade é absurda e porque o mundo não é razoável. É Grabot, no entanto, um dos personagens mais solitários da obra malruciana. Aprisionado pela tribo dos Moïs, o velho conhecido de Perken, não pertencia mais ao mundo dos homens, mutilado e condenado a cegueira, mal podia falar. Símbolo da decadência extrema, Grabot chega a causar ódio em Perken, que pensa em matá-lo, na esperança de que, ao fazê-lo, pudesse eliminar essa prova irrefutável da sua condição de homem (MALRAUX, OC1, p. 463). Mas ele não o mata e, como Claude, se vê arrasado pela solidão, atingido na boca do estômago, nas ancas, no

⁸ Romance foi escrito e conhecido antes que *Les Conquérants*.

⁹Civilização da Camboja, no sul da Indochina Francesa.

horror de ver um homem abandonado entre loucos que vão agir (*idem, ibidem*, p. 466).

Perken e Claude, à medida que iam convivendo um como outro, iam constatando a existência de uma “[I]ontaine parenté: même hostilité à l’égard des valeurs établies, même goût des actions des hommes lié à la conscience de leur vanité¹⁰” (MALRAUX OC1, p. 379). De algum modo, se uniam pela razão que os separava dos outros homens. Perken há tempos havia se afastado da vida medíocre das pessoas que buscam consideração, que se vestem e se comportam de uma certa maneira para conseguirem distinção e respeito. Incapazes de viverem agindo como se espera, repetindo hábitos, construindo cenários, engendrando os mesmos gestos, Claude e Perken queriam “échapper à la vie de puissière des hommes qu’il voyait chaque jour...¹¹.” (MALRAUX, OC1, p. 395).

A normalidade, a ‘inautenticidade’, o ‘ser como toda a gente’ é, para eles, insuportável. Difícil não pensar na impessoalidade à qual o conceito heideggeriano *Dasein*¹² é submetido: ser-com os outros que, no final, é ser como os outros. Perken não anseia trabalhar, vender carros ou discursos, ser promovido como a maioria dos seus camaradas, recusa o domínio do impessoal onde cada um é como os demais, entorpecido na mesmice de uma vida em comum, massificado pelas ações que a sociedade exige. “El <man>, el impersonal, rinde culto a la banalidad media. Dispone en todas las materias de una medida ordinaria aplicable a todos los casos posibles”¹³ (WAELEHENS, 1952, p.75).

Claude reconhece-se na natureza hostil de Perken às convenções sociais, todavia sua admiração provém do jeito excêntrico do aventureiro e da semelhança que guardava com seu avô. Quando Perken falava, “[...] faisait surgir en Claude l’impériale blanche de son grand-père, son dégoût du monde, les amers récits de sa

¹⁰ “Afinidade longínqua: a mesma hostilidade em relação aos valores estabelecidos, o mesmo gosto pelas ações dos homens unido à consciência de sua vanidade”.

¹¹ “[...] escapar à vida de pó dos homens que ele via todo dia...”.

¹² O *Dasein* é o ente capaz de fazer a pergunta sobre si mesmo, interrogar o seu próprio ser. Por essa razão, o *Dasein*, enquanto ente que se determina a partir das suas possibilidades e se compreende em seu ser (COLETTE, 2009, p. 52), encontra-se sempre adiantado-de-si-mesmo, projetado, ele é sendo como um vir-a-ser. O *Dasein* se lança num ainda-não, num poder-ser constante. Mais ainda: o *Dasein* é um ser jogado, desde sempre, em um mundo, por isso o *Dasein*, apreendido completamente, é ser “adiantado-em-relação-a-si-mesmo-em-um-mundo” (HEIDEGGER, 2012, p. 537).

¹³ “<A –gente>, o impessoal rende culto à banalidade média. Dispõe em todas as matérias uma medida ordinária aplicável a todos os casos possíveis”.

jeunesse¹⁴” (MALRAUX, OC1, p. 379). Esse reconhecimento, essa admiração mútua é a primeira tentativa de escapar ao mundo de isolamento: procurar conforto no *outro*, procurar uma “[...] présence fraternelle et rassurante auprès de quelqu’un qui partage ses propres obsessions et qui soit aussi retranché du monde¹⁵” (DAO, 1991, p. 39). Perken era, como Claude, perseguido por pensamentos obsidiados, por isso a ligação entre eles era singular: fundamentada no apego exagerado que tinham por si mesmos e no sentimento de isolamento do mundo e dos *outros*.

No entanto, por mais que fossem ligados pela mesma obsessão, pelo “[...] que les êtres ont de plus profond¹⁶” (MALRAUX, OC1, p. 393), Claude e Perken estavam inevitavelmente isolados um do outro, e do mundo. Se inicialmente se unem por uma obstinação comum, pelo desejo de fugir do tédio de uma vida ‘normal’, se alimentam uma admiração mútua, ao longo da narrativa, descobrimos que a solidão não os abandona. E poderia ser diferente? Envolvidos numa relação de espelhamento, tentam “tromper la solitude” (LEVINAS, 1982, p. 52), ideia ilusória de saída de si, de ‘estar-junto-ao outro’, tendo em vista que o *outro* não é senão o reflexo de si mesmo: enquanto Claude é o retrato quando jovem de Perken, Perken é o mestre a quem Claude admira. Como elucida Emmanuel Levinas, ao analisar a relação de amizade: “Moi et mon ami nous nous définissons l’un par rapport à l’autre. Il est l’âme soeur, il est mon ‘alter ego¹⁷” (LEVINAS, 2013, p.173), o que significa que se permanece ainda no âmbito do Mesmo, da identidade. Crítico da subjetividade moderna, Levinas assevera que no domínio do conhecer, o do *cogito* cartesiano, a solidão é o próprio isolamento do ser, é a total quietude da ipseidade¹⁸ do *eu*. Assim, embora os dois heróis emparelhem suas vidas, eles permanecem solitários, duas angústias separadas e incompreendidas.

¹⁴ “[...] fazia surgir em Claude a barbicha branca do avô, sua aversão ao mundo, as amargas narrativas da juventude”.

¹⁵ “[...] presença fraternal e segura perto de alguém que compartilha suas próprias obsessões e que seja também separado do mundo”.

¹⁶ “[...] “que os seres têm de mais profundo”.

¹⁷ “Eu e meu amigo nos definimos um em relação ao outro. Ele é minha alma gêmea, meu *alter ego*”.

¹⁸ A ipseidade é o que há de mais próprio e individual num ser. “Termo usado por Duns Scot para indicar a singularidade da coisa individual”. Em Heidegger, é possível compreendê-la como a essência do si-mesmo (ABBAGNANO, 1996, p. 357; 584). Georges Bataille, em *A experiência interior*, refere-se à ipseidade como aquilo que poderia encerrar o ser num elemento simples, indivisível (2016, p. 118). Trata-se também de uma singularidade, contudo selvagem em que o eu e o objeto desaparecem.

A situação de Garine, em *Les Conquérants*, não é muito diferente da de Perken, ainda que o contexto no qual esteja inserido seja outro¹⁹: trata-se também de “[...] une existence trop consciente d'elle même²⁰” (GAETON, 1945, p. 68). Como Perken, Garine parece mergulhar na ação, nesse caso, na Revolução Chinesa, para encontrar a si mesmo, como se sua aventura não fosse senão uma espécie de ‘egopeia’ isto é, de uma epopeia do *eu* à procura de si²¹.

Publicado em 1928, *Les Conquérants* tem início com o decreto de uma greve em Cantão de 1925. Conduzida pelo Kuomintang²² e pelo Partido Comunista Chinês, a greve consistia em dar continuidade ao boicote às máquinas e às mercadorias inglesas, começado pelos operários de Hong-Kong. O objetivo era atingir a Inglaterra no que ela tinha de mais caro: a sua riqueza, o seu prestígio (MALRAUX, OC1, p. 117), afetando todo o comércio europeu na região.

O narrador, que não emite sua opinião, nos faz conhecer as impressões e os temores de seus companheiros de viagem, ao saberem da hostilidade em relação aos europeus, e da necessidade de se removerem mulheres e filhos europeus de Xamin, concessão europeia de Cantão, para Hong-Kong:

D'un coup, le silence tombe.

Les passagers s'écartent les uns des autres, consternés. À droite, cependant, deux Français se joignent: « Enfin, monsieur, on se demande vraiment quand les gouvernements vont se décider à prendre l'attitude énergique qui... » et se dirigent vers le bar, perdant la fin de leur phrase dans les saccades assourdies de machine²³ (MALRAUX, OC1, p. 118-119).

Dividido em três partes²⁴, na primeira denominada “Les approches”, o narrador nos fornece algumas descrições prévias dos personagens que irão

¹⁹ Edson Rosa da Silva divide o universo romanesco de Malraux em duas partes, sendo a primeira predominantemente voltada para o mundo interior dos personagens e a segunda, sendo “o resultado das percepções sensoriais do mundo exterior” (1978, p. 76), contudo ele reconhece que em ambas existe a dimensão interior dos personagens.

²⁰ “[...] uma existência consciente demais dela mesma”.

²¹ Jean Carduner faz notar a semelhança entre a relação de Perken e Claude e a do narrador e Garine em *Les Conquérants* e que o desfecho do romance é o mesmo: o herói doente/ferido que vai morrer e que antes de sua morte procura agir uma última vez (CARDUNER, 1968, p. 68).

²² Partido Nacional Chinês.

²³ “De repente, faz-se silêncio. Os passageiros afastam-se uns dos outros, consternados. À direita, todavia, dois franceses, reúnem-se: ‘Enfim, senhor, a gente se pergunta verdadeiramente quando se decidirão os governos a tomar uma atitude enérgica’ [...] e dirigem-se para o bar, enquanto o fim da frase se perde nas sacudidas ensurdecidoras da máquina”.

²⁴ A nomeação das três partes não aparece em todas as edições. Em *La Nouvelle Revue Française*, por exemplo, os títulos aí não figuram (MALRAUX, OC1, p. 1061).

aparecer posteriormente, e coloca o leitor em dia do que está acontecendo nas cidades chinesas onde a greve havia começado, entretanto as ações e o envolvimento direto do narrador com os insurretos serão descritos na segunda parte, “Puissances”. A terceira e última parte, “L’Homme”, é talvez a mais metafísica delas, onde é possível encontrar várias reflexões sobre o homem e o seu destino, sobre o indivíduo e sua relação com a sociedade.

Quanto à descrição do personagem principal, é feita de maneira fragmentada e incompleta, como se o autor, solicitando o leitor, deixasse a seu cargo completar as lacunas, imaginar a aparência do herói²⁵. Relativamente aos informantes narrativos, Malraux procura nos situar no tempo e no espaço, abandonando a utilização de capítulos numerados, como em *La Voie royale*, e aderindo a nomeação a partir das datas, horas e/ou lugar onde se passa a ação que será descrita (25 de junho, 29 de junho, Saigon, 1º de julho, etc..). Essa determinação espacial e temporal nos permite conhecer os acontecimentos que se desenrolam em cada cidade, Saigon, Xamin, Hong-Kong, por onde passa o barco em que está o narrador.

Apesar de terminarmos a leitura do romance sem conhecer o nome do narrador, sabemos que é um amigo de Garine e que acompanha de perto toda a história, e é junto dele que seguimos viagem em direção a Saigon, onde ele se encontra com o presidente do Kuomintang da Indochina. Contudo, apesar de ter sido escrita em primeira pessoa, a narrativa não se centraliza no narrador, e sim em outro personagem, Garine.

Fazendo uso do tempo presente, a narrativa parece se desenrolar no momento em que as ações se dão e em que o narrador as conta, como se ele nos oferecesse “une sorte de journal tenu presque au jour le jour, et parfois même heure par heure²⁶” (CARDUNER, 1968, p. 61). Pela redução ao mínimo do deslocamento do tempo do que é narrado e do tempo da narração, temos a impressão de acompanhar o narrador em suas ações no exato momento em que elas ocorrem, participando com ele dos acontecimentos.

O romance apresenta um número maior de personagens que em *La Voie royale*, chegando a dez, todavia *Les Conquérants* concentra-se em um único personagem, o que leva Carduner a afirmar que todos os demais não são senão

²⁵ Essas brechas, espaços deixados por Malraux para serem preenchidos pelo leitor são ainda mais evidentes em *L’Espoir*.

²⁶ “Um tipo de jornal publicado quase diariamente, às vezes de hora em hora”.

“satélites”, gravitando em torno de Garine, servindo, em alguns casos, de ferramentas para caracterizá-lo (*idem, ibidem*, p. 19). Rebbeci e Klein, que aparecem na primeira parte do livro, por exemplo, não desempenhariam nenhum papel importante, pois não tendo existência própria, ao contrário, esses personagens secundários serviriam ao narrador para falar de Garine, para revelar de antemão suas características e seu passado sem necessitar que ele próprio mostre sua opinião. Para o crítico, isso permite a diversidade de pontos de vista sobre o herói, o que “[...] fait naître en nous la curiosité et l’attention que mérite le personnage central du livre qui [...] ne fait son entrée qu’au deuxième acte²⁷ (CARDUNER, 1968, p. 19). E se em ‘Les approches’, Garine não participa das ações, descobrimos que tipo de homem moral se trata, ou seja, nos defrontamos com seu individualismo latente.

Individualismo que irá se contrastar com a civilização oriental, onde o herói havia se instalado. Ainda no primeiro capítulo, em Saigon, aguardando sua audiência com o diretor do Kuomintang, o narrador observa o quanto é grande a influência do mundo ocidental na região, bastava olhar ao seu redor e contemplar a decoração do lugar: armário europeu, mesa de estilo Luís Felipe, tudo parecia mais europeu que chinês. No fundo, havia outra coisa mais importante que não era chinesa: o engajamento dos trabalhadores. “[...] la Chine ne connaissait pas les idées qui rendent à l’action; et elles la saisissent comme l’idée d’égalité saisissait en France les hommes de 89: comme une proie. [...]. L’individualisme le plus simple était insoupçonné²⁸” (MALRAUX, OC1, p. 123).

Propriamente europeu, o individualismo²⁹ é a exacerbação do *eu*, sentimento que Garine não apenas possuía em excesso, como também procurava imbuir na mente dos operários chineses. E por mais que os trabalhadores tivessem entusiasmados a ponto de terem doado seis mil dólares para ajudar na viagem do narrador, tudo era resultado da propaganda do Partido, a cargo de homens não chineses. Os poucos heróis chineses no romance foram discípulos de algum

²⁷ “[...] faz nascer em nós a curiosidade e a atenção que merece o personagem central do livro que [...] não faz sua entrada senão no segundo ato”.

²⁸ “[...] a China desconhecia as ideias que conduzem à ação; e elas estão a apossar-se dela, como a ideia de igualdade se apossava na França dos homens de 89: como uma presa. [...]. O individualismo mais elementar era inconcebível”.

²⁹ Aproximamo-nos do conceito de individualismo cunhado por Aléxis de Tocqueville, que apesar de distingui-lo do egoísmo, dando-lhe uma dimensão política: a recusa de participar ativamente na vida política, não deixa de ressaltar que se trata também de um mal moral. Se, de início, só faz secar a fonte das virtudes públicas, depois de algum tempo, ele ataca e destrói todas as outras e vai, afinal, absorver-se no egoísmo (TOCQUEVILLE, 1977, p. 386).

européu³⁰, que semeou nesses jovens, “[...] d’une part un sens aigu de l’individualisme, et d’autre part un culte presque aveugle de l’action efficace³¹” (DAO, 1991, p. 31).

A diferença entre o Ocidente e o Oriente, traçada por Malraux, é um dos temas abordados em um de seus primeiros romances, *La Tentation de l’Occident*. Texto cujo título apresenta uma ambiguidade ou a possibilidade de duas leituras, por um lado, o texto sugeriria a tentação dos ocidentais frente à cultura oriental, onde poderiam encontrar o apaziguamento, a comunhão com o mundo, de outro, poderia significar uma tentação para o oriental diante das noções propriamente ocidentais: a de indivíduo e de ação.

O romance que relata a correspondência entre dois jovens, - o chinês Ling e o francês A.D-, expondo suas culturas e questionando a do outro, suscita em diversas passagens a questão do individualismo. Ling afirma que a ideia mesma de uma existência individual é estranha, fraca entre seus pares (MALRAUX, 1998, p. 110). No que concerne à morte, os chineses a veneram ao invés de temê-la, como fazem os europeus. Isso permite que tenham consciência de não serem presos, limitados a si mesmos. Os ocidentais, por seu turno, amedrontados pela morte, não poderiam libertar-se de seus próprios egos. A oposição entre as duas culturas persiste no que diz respeito à arte. Enquanto os asiáticos concebem a criação artística como um ato espiritual que procura torná-la grandiosa, a arte ocidental não tem outro projeto senão a tentativa de exaltar o *eu*, de “[...] exprimer un drame intérieur et fai[re] de toute œuvre le reflet sublime d’un individualisme focéné³²” (DOUDET, 2007, p. 366).

Se o caráter egoísta e ambicioso de Garine é construído na primeira parte do romance, o narrador nos informa mais: o herói adere ao Partido Comunista, sem, no entanto, sentir-se parte dele. Ao longo do romance descobrimos que ele não é senão um antissocial e ateu, demonstrando estar mais preocupado em realizar sua forma de poder, sua vontade de potência, que com o sucesso de uma causa (BOISDEFFRE, 1996, p. 46). Se luta, é porque é um aventureiro, sua ação não tem como móbil a compaixão, a bondade ou qualquer tipo de identificação com aqueles que sofrem e são oprimidos. “Je n’aime pas le même les pauvres gens, le peuple,

³⁰ Em *A Condição humana*, é o caso de Tchen.

³¹ “[...] de uma parte, o sentido agudo do individualismo, de outra, um culto quase cego da ação eficaz”.

³² “[...] exprimir um drama interior e fazer de toda obra o reflexo sublime de um individualismo obscuro.”

ceux en somme pour qui je vais combattre³³ (MALRAUX, OC1, p. 158). O que não significa que ele não preferisse os pobres aos burgueses, todavia sabia que uma vez que esses ascendem ao poder seriam insuportáveis, “se eles triunfassem se tornariam abjetos” (GAILLARD, 1970, p. 73).

Como Perken, Garine não enfrenta o governo porque se preocupa com os pobres, ou com os selvagens, tal como Tchen, de *La Condition humaine*, que intenta matar Chiang Kai-Shek não em nome do povo chinês, mas porque a luta, o embate é um meio para desafiar a morte, exaltando a si próprio num ato de coragem e orgulho. Para eles, é o *eu* que importa. Um *eu* que, fechado em si, não pode se ligar a nada, nem sequer aderir a nenhum partido³⁴.

Se Garine não faz outra coisa senão pensar em si, se é do seu *ego* que se trata, a Revolução Chinesa é uma forma de deixar uma marca no mundo que, no final das contas, é a exaltação do seu *eu* até (e após) a morte. Entretanto, ao descobrir que está doente, Garine decide ir embora, porque já não havia mais lugar para ele ali, os comunistas precisariam de homens que pensassem menos em si mesmos, menos individualistas. “Le temps des hommes comme lui [Garine] tire à sa fin³⁵” (MALRAUX, OC1, p. 258).

Garine enfrenta a doença, Perken, uma ferida mortal, Tchen, o suicídio terrorista, Katow, a própria incineração: nas situações-limites a superestima de si torna-se insuportável, fazendo-os pensar o tempo todo em si mesmos. “C’est étrange, la force des souvenirs, quand on est malade³⁶” (MALRAUX, OC1, p. 221), a doença reduz o homem à inatividade, à impotência diante dos fatos, chamando de volta as imagens do passado, fazendo-o lembrar a miséria de sua condição. As situações-limites transformam-se numa espécie de dom de si face à morte.

Isolamento do mundo, impossibilidade de conhecimento do *outro*, sentimentos que afloram frente à ameaça da morte, à absurdidade da vida (MALRAUX, OC1, p. 260). Esse que vai morrer sabe que existir é existir separado dos outros, como Perken que não pode interromper o deterioramento do próprio corpo, mergulhando numa solidão intransponível, já que nada que dissesse poderia descrever sua experiência. Ninguém, por mais que tentasse, vivenciaria e sentiria o seu morrer.

³³ “Não amo sequer os pobres, o povo, esses, em suma, para quem vou combater”.

³⁴ Segundo Delhomme, quando os seres estão fechados sobre eles mesmos, a passagem de um ao outro, do amante ao amado, do senhor ao escravo é interdita (1955, p. 47).

³⁵ “O tempo dos homens como ele [Garine] chegou ao seu fim”.

³⁶ “É estranha a força das recordações quando se está doente”.

Segundo Heidegger, ainda que estejamos presentes no findar do outro ou que possamos morrer em sacrifício dele, “[...] ninguém pode tomar de um outro o seu morrer” (HEIDEGGER, 2012, p. 663). Se não se morre a morte do *outro*, se morre a própria morte, que deve ser assumida, não sem angústia. A presença de Claude não atenuava o abandono sentido por Perken. Se pensado em termos heideggerianos, o morrer é pessoal, singular e solitário. O olhar do *outro* não conforta, parece apenas confirmar o seu fim. Perken agoniza, sabe que logo será vencido, por isso, entreabrindo os lábios, vocifera: “Il n’y a pas... de mort... Il y a seulement...*moi*...[...] *moi...qui va mourrir...*”³⁷ (MALRAUX, OC1, p. 506, grifos do autor).

A última parte do romance, em que os momentos finais da vida de Perken são descritos, Malraux emprega a técnica narrativa que possibilita ao narrador apresentar o ponto de vista dos dois heróis e seus sentimentos em relação à morte que os circunda, porque embora grande parte da narrativa seja focada em Claude e nos acontecimentos exteriores a eles, há passagens em que a focalização intercambia e conhecemos alguns de seus pensamentos. Quando focalizada em Claude, a narrativa nos faz compreender que nem sua piedade nem sua fraternidade desesperada o aproximavam de Perken, quando centrada em Perken, descobrimos que a compaixão do amigo o tornava mais só, confirmando, aliás, a existência de uma fratura insuperável entre eles.

Ora, na morte, nem Perken nem Garine podem ser compreendidos, frente ao absurdo final, nenhuma comunicação é possível. Por isso, tanto um romance quanto o outro terminam de “la même manière tragique : les héros-aventurier, malgré ses efforts, succombera devant le destin et sombrera dans une solitude implacable³⁸” (DAO, 1991, p. 39). É também a morte uma das figuras terríveis que, em *La Condition humaine*³⁹, assombra e reenvia cada um à sua solidão absoluta (VACHER, 1996, p. 46). Compreendida, ao lado de *L’Espoir*, como uma narrativa da fraternidade, não são menos solitários seus heróis. Sob o olhar dos personagens é possível conhecer toda a movimentação política na China, cujo ponto de vista é a de indivíduos marcadamente distintos uns dos outros. Individualidade que traz à tona, cada qual a partir de uma vivência singular, a angústia de ser um ser separado do outro (*idem, ibidem*, p. 38).

³⁷ “Não há... morte, há somente... eu [...] eu...que vou morrer”.

³⁸ “[...] a mesma maneira trágica: o herói-aventureiro malgrado seus esforços, sucumbirá diante do destino e será engolido por uma solidão implacável”.

³⁹ Publicada em 1933.

O enredo se desenvolve em torno de um contexto político bastante delicado entre dois partidos já conhecidos em *Les Conquérants*, Kuomintang e o Comunista Chinês, que vinham crescendo consideravelmente e que juntos conseguiram impor limites ao domínio inglês na China. No entanto, uma ala do PCC supunha não ser mais suportável a condição de submissão do Partido e menos ainda a situação de pobreza e de subjugação em que o povo chinês vivia. Para os revoltos, somente uma ação, uma ação imediata, poderia por fim à miséria dos chineses. No entanto, essa não era a opinião dos comunistas russos que estavam cientes da força de Chiang Kai-Shek, líder do Kuomintang, que representava a burguesia da cidade e os interesses dos franceses. A ideia dos russos era, primeiro, colaborar com Chiang-Kai-Shek para liberar toda a China, e, só depois, se afastar dele para construir o socialismo. Assim, enquanto a estratégia do Partido era conquistar o país vagarosamente, os ativistas tinham pressa de mudar a situação do povo chinês.

No que tange a construção do espaço onde se desenrola a intriga, cidade de Xangai de 1927, *La Condition humaine* muito se assemelha à *Les Conquérants*, já que se trata da China do início dos anos vinte. Em ambas, há descrições calcadas em referências explícitas a situações políticas vivenciadas no país⁴⁰, como a delimitação do espaço geográfico da cidade naquela época. Isso se torna notório, por exemplo, quando Kyo e Katow, líderes dos insurretos, vão negociar as armas e precisam atravessar a Avenida das Duas Repúblicas que é a divisa entre as concessões e a cidade antiga. Essa estrutura da cidade de Xangai é descrita também pela visão de Ferral, presidente da Câmara do Comércio Francês⁴¹, que ao atravessar a avenida, se preocupa ao ver as manifestações dos trabalhadores em greve.

O retrato da estrutura da cidade, da sua espacialidade não é casual, pois geograficamente ela demarca a desigualdade social, móbil da luta do PCC. De um lado da Avenida das Duas Repúblicas, a velha cidade chinesa, com pouca extensão, “[...] ruas estreitas, mal iluminadas, pequenas boutiques repleta de bugigangas, um

⁴⁰ Jean-François Louette, em seu Seminário sobre as técnicas narrativas em *L'Espoir*, afirma que Malraux recorre a fatos e documentos reais, todavia o autor não é de nenhum modo prisioneiro deles. Ficção e realidade se misturam (informação verbal obtida em junho de 2015).

⁴¹ Esse personagem, aliás, é bastante significativo, uma vez que, sendo burguês, ele traz à tona as preocupações que a burguesia tinha com essa revolta e com a possibilidade dos comunistas tomarem a vila. Eles estariam arruinados. Ferral é, contudo, um personagem mais complexo. Ele é um conquistador no sentido malruciano, ou seja, “é um indivíduo brilhante, eficiente, dominador, e procura com entusiasmo o jogo do poder, como meio de afirmação” (MOATTI, 1991, p. 43). Ademais, ele jogará papel central na temática do erotismo.

lugar de miséria” (MOATTI, 1991, p. 23), do outro lado, as concessões ocidentais, “[...] solidamente protegidas, com suas largas avenidas, onde vivem diplomatas e homens de negócios” (*idem, ibidem*, p. 24).

No que concerne, entretanto, às escolhas narrativas, os dois romances se distinguem consideravelmente. Abandonando a narração em primeira pessoa, Malraux opta por um narrador ausente do enredo, tal como *La Voie royale*, e enfatiza a ação, a luta dos revoltos, e a situa não mais em Canton, periferia da China, e sim em Shangai (BOISDEFFRE, 1996, p. 33). Se em *Les Conquérants* era possível acompanhar diretamente as ações a partir do olhar do narrador envolvido diretamente com os revoltos, em *La Condition humaine*, o narrador, não participando da história, pode focalizar o ponto de vista em mais de um personagem.

Para acessar a interioridade de seus personagens, Malraux utiliza o discurso indireto livre, já para apresentar suas falas, faz uso do discurso direto. “Les scènes sont racontées par un narrateur neutre, extradiégétique, extérieur à l’action et en focalisation interne⁴²” (VANBORRE, 2010, p. 60). A neutralidade do narrador certamente é questionável, pois, assim como em *La Voie royale*, é possível identificar suas intervenções. Jean Carduner, no entanto, afirma que essas intervenções são líricas e mais perceptíveis em *La Condition humaine*, tendo em vista a complexidade do romance e das relações entre os personagens.

A escolha pela focalização interna e particular, ou seja, direcionada a cada personagem, faz o campo de visão do leitor assemelhar-se ao campo de visão que a câmara no cinema proporciona ao expectador, o uso do instrumento de “[...] ‘montage’ de scènes [cré] le sentiment de l’écoulement du temps et une forte unité de mouvement, indispensables à l’esthétique du roman telle que la conçoit l’auteur⁴³” (MOATTI, 1991, p. 113). A técnica inovadora de Malraux alcança seus desdobramentos em *L’Espoir*, cuja estrutura é ainda mais cindida devido as múltiplas focalizações nos diversos grupos combatentes e as diversas vozes que se elevam no romance. É como se as focalizações individuais, técnicas narrativas usadas por Malraux, reforçassem a ideia de que não se combate senão sozinho. Edson da Silva, falando sobre a função dos efeitos sonoros na obra, denuncia o quanto a supressão dos barulhos, o estabelecimento do silêncio podia ser

⁴² “As cenas são contadas por um narrador neutro, extra diegético, exterior à ação e em focalização interna”.

⁴³ “[...] montagem de cenas [cria] o sentimento de fluxo do tempo e uma forte unidade de movimento, indispensáveis à estética do romance tal como a concebe o autor”.

angustiantemente solitário, “[...] provocava [...] o alargamento do espaço no qual tudo repercute, causando a impressão de infinito” (SILVA, 1978, p. 45).

Somada à riqueza das técnicas romanescas e a diversidade de personagens e de temas, as observações metafísicas em *La Condition humaine* tornam-se mais fortes, mais frequentes, persistindo, porém o tema da solidão. Alguns personagens, “[...] même dans le feu de l’action, lorsqu’ils sont entourés des leurs et participent à une action commune”⁴⁴ (DAO, 1991 p. 39) não deixam de questionar sua condição solitária e a impossibilidade de comunicar sua existência. Do grupo dos revolucionários, Tchen é o mais solitário, a ponto de sua solidão se definir como oposição ao grupo (VACHER, 1996, p. 38). Dialogando com o sábio Gisors confessa que se sentia separado do resto do mundo, num inevitável e angustiante isolamento. Apenas a ação, a ação violenta, a “[...] destruction seule le mettait d’accord avec lui même”⁴⁵ (MALRAUX, OC1, p. 614), por isso, sua angústia vai desembocar num tipo de religião, o terrorismo político. É num devaneio, numa febre que parece antecipar a loucura, que Tchen decide o momento da própria morte, o que significava provar de uma liberdade inédita, alcançar a posse completa, o domínio absoluto de si.

Mesmo os personagens pouco obsidiados pela morte, e capazes de grandes gestos de fraternidade, não se sentem menos sós, como é o caso de Katow e Kyo. O primeiro protagoniza a cena mais solidária (e talvez solitária) da intriga, pois tendo sido preso, aguardando, junto a outros homens, o momento da própria incineração, escolhe dar suas duas porções de cianureto a desconhecidos que se desesperaram diante da morte. Seu gesto nobre, todavia, é acompanhado de solidão e do sentimento de abandono. “Il enviait cette suffocation convulsive. Presque au même temps, l’autre: un crie étranglé auquel nul ne prit garde. Puis, rien. [...] Katow se sentit abandonné [...] Le tremblement de ses épaules ne cessait pas”⁴⁶ (MALRAUX, OC1, p. 739).

O segundo, Kyo, luta para combater a pobreza do povo chinês, sem ignorar, no entanto, que isso não o faz menos solitário. É ele que, tendo aprendido com o pai, nos ensina que o “[...] fond de l’homme est l’angoisse”⁴⁷ (MALRAUX, OC1, p.

⁴⁴ “[...] mesmo no fogo da ação, quando estão rodeados dos seus e participam da ação comum”.

⁴⁵ “Somente a destruição o punha de acordo consigo próprio”.

⁴⁶ “Desejava aquela sufocação convulsiva. Quase ao mesmo tempo, o outro; num grito estrangulado a que ninguém prestou atenção. Depois, nada. [...] Katow sentiu-se abandonado. [...] O tremor dos seus ombros não cessava”.

⁴⁷ “O fundo do homem é a angústia”.

620), não apenas porque “[...] au bout de tout cela, malgré tout, est la mort⁴⁸ como nos lembra alhures Albert Camus (1965, p. 167), mas porque o *outro* permanece inalcançável. Apesar de seu amor por May, Kyo constata, não sem sofrimento, que ela lhe escapa e que toda tentativa de desvendá-la, tematizá-la o conduz ao fracasso, ao “não saber”, ao mesmo lugar que as reflexões de seu pai, Gisors, o haviam levado.

Consciente do encarceramento em si, da inutilidade de tentar ir em direção ao *outro*, Gisors enuncia umas das frases mais impactantes do romance: “o conhecimento dos seres é impossível”, afastando-se das certezas das filosofias da subjetividade e reforçando as intuições de Garine quando esse tentou descrever a existência humana: “Vies murées” (MALRAUX, OC1, p. 260). O refúgio no ópio não impedia que Gisors, velho professor de sociologia, mergulhasse num “domaine qui lui appartenait plus que tout autre posséder avec angoisse une solitude interdite où nul ne le rejoindrait jamais⁴⁹” (*idem, ibidem*, p. 559). Domínio que lhe era tão próprio e que se tornara inacessível ao *outro*, sua ipseidade solitária e angustiada, sua subjetividade fechada a visitas, esse é o *eu* de Gisors, Kyo, Katow, Kassner, Tchen, Perken, um *eu* que se quer guardar intacto, autônomo e detentor do conhecimento.

1.2 Erotismo: uma procura de si

Diante de homens mergulhados em si mesmos, travando uma verdadeira luta para a afirmação de suas individualidades, o que se pode esperar de suas relações erótico-sexuais? Pode o erotismo unir seres tão solitários, permitindo-lhes acesso ao *outro*? É verdade que muitas pessoas acreditam encontrar no amor, um absoluto, uma comunhão, um estado de completude ou, para utilizar a terminologia de Georges Bataille, “une continuité profonde⁵⁰”. A ideia de que as relações afetivas possam suprir uma falta original, uma incompletude do ser não é nova, presente em textos que remontam a história da filosofia. No célebre diálogo de Platão, O

⁴⁸ “[...] ao final de tudo isso, apesar de tudo, está a morte”.

⁴⁹ “[...] um domínio que lhe pertencia mais que a qualquer outro, sentia possuir com angústia, uma solidão interdita onde ninguém jamais se lhe reuniria”.

⁵⁰ “[...] uma continuidade profunda”.

Banquete, conhecemos algumas concepções de amor, em grande parte implicando o desejo de completude, como é o caso do mito do andrógino de Aristófanes que se fundamenta na antiga existência de três tipos de gêneros da humanidade, o masculino, o feminino e o andrógino. Devido à força que tinham, os deuses decidiram dividi-los ao meio para torná-los vulneráveis, condenando-os a errar em busca de sua outra metade. O *eros*, segundo Aristófanes, operaria como um restaurador da antiga natureza dos homens, por meio dele se poderia saciar a busca de complementaridade. Isso significa que o *outro* se mostraria como a possibilidade de conquistar a inteireza, a totalidade, sem a qual se permaneceria desejanste e incompleto.

Sócrates, afastando-se dessa concepção (205e), recorre a narrativa de Diotima, mulher sábia nos assuntos amorosos, para quem o *eros* é o meio de interpretar e transmitir aos deuses o que vem dos homens e vice-versa. Mas é, sobretudo, amor ao bem (206a), desejo de tê-lo sempre. O que está subentendido no amor é menos o desejo de ter algo que nos faça bem, que a ideia de uma duração, ou seja, o amor é o amor pela imortalidade⁵¹. Concepção que, segundo Octavio Paz, foi a grande herança do texto platônico, “[l]’aspiration à l’immortalité [,] un trait qui unit et que définit tous les hommes⁵²” (1994, p. 43).

Se o *eros* platônico implica o amor pela imortalidade, exige, outrossim, o afastamento da beleza particular,- dessa que está presa a um só corpo-, que é, no final das contas, a busca pelo amor da alma, que não perece e que se pode contemplar⁵³. No erotismo dos heróis malrucianos, entretanto, parece não haver lugar para o contemplativo ou para a ascese, o corpo é a marca da sexualidade, é também o meio para a sedução e a conquista, armas de poder e de dominação. Isso não significa que o erótico reduza-se ao sexual. Como nos alerta Georges Bataille,

⁵¹ Em 207 a, Sócrates fazendo uso dos ensinamentos de Diotima, afirma que o procriar seria o modo do mortal manter-se na imortalidade. O argumento é o seguinte: se a imortalidade é um bem que todos procuram, e sendo que o Eros almeja a posse do bem, então o Eros deve, sem equívoco, desejar a imortalidade.

⁵² “[...] aspiração à imortalidade [,] um traço que une e que define todos os homens”.

⁵³ Primeiro, deve-se procurar os belos corpos, amar um só corpo. Depois, descobrindo que a beleza de um corpo é irmã de todas as outras belezas, ele deve deixar de amar um só corpo e amar a todos os corpos belos. Deve-se, por sua vez, amar mais a beleza da alma do que a do corpo, contemplando o belo em instâncias intelectuais, por exemplo, em discursos, em leis, nas ciências, cada vez mais a ponto de perder o interesse pelo belo no corpo, desprendendo-se totalmente desse amor por uma só beleza. Não lhe cabe mais contemplar o belo em um rosto, em certas mãos ou mesmo em uma ciência específica, o belo aparecerá a ele como sendo uniforme tudo que da beleza participa. Começa-se com o belo sensível, a partir do amor aos jovens, mas pouco a pouco se busca algo além, o belo em si, que independe dos corpos e das coisas (210 a à 210 e).

recorrendo à história da evolução humana, a separação entre a sexualidade instintiva e o fenômeno erótico ocorre no momento em que homem se constitui como tal, ou seja, como *homo sapiens*. O desenvolvimento das capacidades do *homo erectus* (BIASI, 2007, p. 14), a transformação do grito em voz, a articulação da linguagem e, sobretudo, a liberação das mãos para a fabricação e manipulação de seus utensílios, passa a opor o homem à natureza e aos outros animais.

A aventura técnica, o surgimento do trabalho é que arranca o homem da dependência da natureza e de um estado meramente animal e do ponto de vista sexual, essa transformação “a mis l’essenciel en jeu⁵⁴” (BATAILLE, 2012, p. 61). Isso quer dizer que o sexo instintivo próprio do mundo animal cede lugar a uma consciência do fim que se persegue no ato sexual.

À origine, lorsque le moment de l’union sexuelle répondit humainement à la volonté conscience, la fin qu’elle se donna fut le plaisir, ce fut l’intensité du plaisir . Dans le limites de la conscience, l’activité sexuelle répondit d’abord à la recherche calculée de transports voluptueux⁵⁵ (BATAILLE, 2012, p. 64).

“Recherche calculée” que deixa de ser apenas transmissão voluptuosa e ganha novos contornos à medida que o desejo alia-se ao imaginário e torna ele próprio criador de suas representações, por isso é ausente nos animais, que são capazes de sexualidade e sedução, mas que, diferentemente dos homens, não fazem “de leur activité sexuelle une activité érotique⁵⁶” (BATAILLE, 2011, p. 13). Por ultrapassar a esfera pulsional e biológica, o erotismo galga o universo espiritual e intelectual, alcançando o imaginário, inacessível aos animais e inesgotável ao homem. Esse afastamento da sexualidade animal não implica a perda total dos instintos e da sua pertença biológica e natural. O sexo, mais antigo que o erotismo e o amor, permanece sendo o mais fundamental e abrangente dentre esses domínios. É nesse sentido, que Octavio Paz afirma que o “genre humain partage avec les animaux et certains plantes la nécessité de se reproduire⁵⁷” (1994, p. 18), ou seja, o fim natural da sexualidade, a reprodução, é partilhado por todos. Entretanto no

⁵⁴ “[...] colocou em jogo o essencial”.

⁵⁵ “Na origem, quando o momento da união sexual respondeu humanamente à vontade consciente, o fim que ela se deu foi o prazer, isso foi a intensidade do prazer. Nos limites da consciência, a atividade sexual respondia, de início, à procura calculada de transportes voluptuosos”.

⁵⁶ “[...] de sua atividade sexual uma atividade erótica”.

⁵⁷ “[...] gênero humano compartilha com os animais e certas plantas a necessidade de se reproduzir”.

homem a função primeira da sexualidade torna-se secundária e subjugada a outros fins. É esse aspecto intelectual e independente do sexo que um dos personagens de *La Condition humaine* procura ressaltar, ao afirmar que o erotismo não é senão uma ideia⁵⁸ (MALRAUX, OC1, p. 681).

Pensando no conjunto de sua obra, não são muitas as referências explícitas às relações eróticas nem tem Malraux seu nome associado a uma possível “literatura erótica”, contudo, alguns personagens trazem à tona esse tema. Em *La Voie royale*, tido como o mais erótico de seus romances, Claude conhece a legenda de Perken por suas aventuras, mas também por seu erotismo aguçado. Já Grabot, segundo o próprio Perken, é um homem cuja relação com o erotismo é bem particular, levando-o a se arriscar em terras selvagens. Em *Les Conquérants*, Garine é surpreendido pelo amigo (o narrador) com duas chinesas nuas, de outro lado, o mentor de Hong, Rebeci, precisa ser vigiado para não ser tentado pelas nativas. É, entretanto, em *La Condition humaine* que o erotismo ganha uma dimensão mais complexa, por meio da relação entre Ferral e Valérie e das questões que são aí suscitadas.

O erotismo se traduz melhor nesses textos como um jogo em que os personagens querem vencer, afirmando-se frente ao *outro*. Isso quer dizer que a relação entre os heróis e a alteridade assemelha-se muito mais a de adversários que de parceiros. Quando Perken está diante de uma adolescente nua, o erotismo, em suas próprias palavras, torna-se a “[...] besoin d’aller jusqu’au bout de ses nerfs⁵⁹” (*idem, ibidem*, p. 372). Claude, contagiado pelo erotismo selvagem do amigo, pensa em velhas histórias sádicas:

Un jour, on me mène, à Paris, dans un petit bordel minable. Au salon il y avait une seule femme, attachée sur un chevalet par des cordes, un peu grand-guignol, les jupes relevées [...] Autor, six ou sept types : petits-bourgeois à cravates [...] ils approchaient de la femme, l’un après l’autre, le feissaeint [...]⁶⁰ (MALRAUX, OC1, p. 373).

⁵⁸ Claude Elsen, autor de *Homo eroticus*, fiando-se nas palavras de Malraux de que não há senão uma única perversão sexual que é a inaptidão de satisfazê-la, diz que o erotismo é um desejo acompanhado de uma exigência mais profunda que a mera satisfação carnal (ELSEN, 1953, p. 71). “Pour ‘homo eroticus, le monde de la sensation est étroitement rattaché au monde mental” (*idem, ibidem*, p. 79).

⁵⁹ “[...] necessidade de ir até o fim de suas forças”.

⁶⁰ “Um dia, levaram-me, em Paris, à um pequeno bordel miserável. No salão, havia uma única mulher amarrada com cordas sobre um cavalete, um pouco Grand-Guignol, de saias levantadas [...]. Em torno dela, seis ou sete sujeitos: pequenos burgueses [...] eles se aproximavam da mulher, um após o outro, açoitavam-na [...]”.

Além das conversas entre Perken e Claude, em que Perken relata muitos incidentes relacionando sexualidade e crueldade, Grabot, por sua vez, vai à Indochina para se aproveitar das indígenas. Já Ferral, o capitalista em *La Condition humaine*, conduz suas relações eróticas tal como os seus negócios, como se estivesse em constante luta. A excessiva consciência do *eu* e a vontade de *sobressair* não se atenuam nas relações eróticas. Se Ferral, Garine e Perken são homens cuja consciência aguda de si os leva a um auto-enclausuramento, o *outro* lhes aparece apenas como instrumento para refletir seu *ego*. Como numa luta incessante contra o destino, o *outro* torna-se o lugar da imposição do indivíduo, de sua virilidade e de seu orgulho. Quando Perken está frente ao destino, lutando contra os selvagens, exaspera-se, como se esse enfrentamento lhe causasse a mesma sensação de estar diante de uma mulher nua, como se o furor contra a morte fosse idêntico ao desejo sexual. Por uma lógica estranha, o erotismo passa a ser visto como uma arma contra o destino todo poderoso, na medida em que a conquista física e sentimental de outro ser, - o desvelamento das suas sensações e sentimentos- seria a prova incontestável da imposição e do domínio do *eu*, reforçando a impressão de uma vitória sobre as adversidades do mundo.

Assim, nas relações eróticas, o homem não abandona seu egoísmo, é ainda de sua ipseidade que se trata. Embora essas relações demandem o *outro*, a compreensão que se tem dele é de uma diferença que é preciso reduzir a si mesmo, de uma alteridade que sendo dominada, constrangida é tornada *eu*. A relação erótica não pode unir, só faz acentuar a separação. Se é possível se falar de busca pelo *outro*, ela não deve ser entendida como uma possível saída de si nem como abertura à diferença. Não é por acaso que Fitch afirmou que o erotismo malruciano coloca os seres face a face, (FITCH, 1964, p. 52) sem, no entanto, aproximá-los, em posições opostas, inimigas em certos casos. No seu corpo a corpo com Valérie, Ferral não faz senão se fechar em sua solidão:

‘Elle [Valérie] ignorait, elle,[mais pas nous, largement prévenus par Malraux] que la nature de Ferral, et son combat présent, l’enfermaient dans l’érotisme, non dans l’amour’. Ce qui définit

nettement l'érotisme comme un *enfermement* de l'individu dans sa solitude⁶¹ (CHABOT, 1996, p. 62).

A união física permite não a superação da solidão, e sim a consciência mais intensa de seu caráter intransponível. Os personagens malrucianos buscam nas relações sexuais o desejo de assimilação, de identificação do ser do outro a si. No erótico, a visada do *outro* se dá enquanto outro do meu *eu*, alteridade pensada sempre em relação à identidade, como possibilidade de autoconhecimento, tal como a conclusão de Malraux sobre o romance de Lawrence, *L'amant de Lady Chatterley*: o erotismo é procura de si. No referido romance, o escritor inglês apologiza os sentidos e as relações fundamentadas no sexo, esse último sendo considerado um tipo de diálogo físico entre um homem e uma mulher. Advertindo-nos da hipocrisia reinante na sociedade, da insolência do dinheiro e do espírito de casta (LAWRENCE, 1991, p. 350), Lawrence nos oferece um verdadeiro evangelho do sexo, cuja linguagem impudica faz refletir sua intenção, a abolição dos tabus sexuais:

Quels menteurs, les poètes et tous les autres! A vous croire que l'on a besoin de sentiment. Alors que le besoin suprême est celui de cette sensualité aiguë, consumante et plutôt terrible. [...] Quelle volupté et quelle douceur de sentir son corps, ses membres engourdis de sommeil, lourds et saturés de passion⁶² (*idem, ibidem*, p. 316).

Na análise de Malraux, Lawrence, vai mais longe, não se limitando a exacerbar as relações pautadas na sensualidade e nas paixões, fazendo do erotismo um valor, um estado da alma. Desprezando as relações interesseiras e hipócritas de sua época, o escritor conduz o erotismo a uma esfera que ultrapassa a mera expressão individual, uma esfera metafísica, da qual ele supunha que deveríamos retirar nossas referências de vida.

Embora o autor inglês defenda seu livro alegando que sua intenção era que homens e mulheres fossem capazes de pensar e experimentar as coisas sexuais de

⁶¹ “Ela ignorava, ela, [mas não nós, largamente prevenidos por Malraux] que a natureza de Ferral, e seu combate presente, o fechavam no erotismo, não no amor’. O que define claramente o erotismo como encerramento do indivíduo na solidão”.

⁶² “Que mentirosos, os poetas e todos os outros! A vos fazer crer que se tem necessidade de sentimento. Enquanto que a necessidade suprema é a dessa sexualidade aguda, consumadora e mais exatamente terrível. [...] Que volúpia, que doçura sentir seu corpo, seus membros entorpecidos de sono, pesados e saturados de paixão”.

maneira mais plena e livre, para Malraux, o valor atribuído ao erotismo deve ser entendido menos como meio de acesso ao outro que possibilidade de autorevelação, de encontro consigo mesmo. Assim, as descrições dos êxtases de Constance, personagem principal, não são senão um tipo de “voyage d’une femme à travers soi⁶³” (ALEXANDRIAN, 2008, p. 437) e sua relação sexual com Mellors, seu amante, é uma tentativa de revelar-se a si mesma (MALRAUX, OC IX, p. 234).

Fazer do erotismo um valor é também o lema de alguns personagens malrucianos que, no entanto, não seguirão a cartilha de Lawrence no que se refere à democratização do prazer ou à elevação do erótico a uma dimensão metafísica. A exaltação do erótico implica a depreciação do amor. Não que esse tema esteja completamente ausente em Malraux⁶⁴, mas segue a hierarquia proposta por Perken: “un homme qui pense, non à une femme comme au complément d’un sexe, mais au sexe comme au complément d’une femme, est mûr pour l’amour : tant pis pour lui⁶⁵” (MALRAUX, OC1, p. 371). “O tanto pior para ele” marca a preferência do personagem dada ao erotismo em relação ao amor, como se fosse ele próprio o porta-voz do *homo eroticus* de Claude Elsen, para quem o amor não passaria de uma aberração do erótico.

[...] C’est qu’entre l’érotisme et l’amour, les rapports sont de nature contingente, moins évidents et moins étroits qu’on ne le veut généralement. Plus exactement : que l’on appelle abusivement ‘amour’ une aberration de l’esprit, forme sublimée ou idéalisée de l’érotisme, qui en est le fond inavoué ou trahi⁶⁶ (ELSEN, 1953, p. 57).

Distante da concepção de amor, o erotismo em Malraux está mais próximo dos jogos de sedução de *Les Liaisons dangereuses* de Laclos⁶⁷ que do mito de Tristão e Isolda, uma vez que para o autor de *La Métamorphose des dieux* “[i]l y a érotisme dans un livre dès qu’aux amours physiques qu’il met en scène, se mêle l’idée d’une contrainte⁶⁸” (MALRAUX, OCVI, p. 540)”. Constrangimento que não exige

⁶³ “[...] viagem de uma mulher através de si.”

⁶⁴ Referimo-nos, em especial, as três obras principais que compõem o *corpus* dessa tese.

⁶⁵ “[...] um homem que pensa, não em uma mulher como o complemento do sexo, mas o sexo como complemento de uma mulher, está maduro para o amor: tanto pior para ele”.

⁶⁶ “[...] é que entre erotismo e amor, as relações são de natureza contingente, menos evidentes e menos estreitas que se deseja geralmente. Mais exatamente: que se queira chamar abusivamente ‘amor’ uma aberração do espírito, forma sublimada ou idealizada do erotismo, que é no fundo inconfessável ou traído”.

⁶⁷ Texto por ele analisado, podendo ser encontrado no sexto tomo de suas obras completas.

⁶⁸ “Há erotismo em um livro desde que os amores físicos que ele coloca em cena, se misturam à ideia de constrangimento”.

o uso da violência ou da força como em Nerciat e Sade, mas da persuasão e da violência psicológica. Em seus romances, as poucas mulheres presentes são, quase todas, constrangidas. E se o escritor não se esqueceu completamente delas: a mãe de Claude, Sarah (a esposa de Perken), a amante de Klein, a pequena chinesa de Katow, a doutora May, Valérie e as várias prostitutas, as relegou ao segundo plano. Como assinala a crítica, elas “[...] sont quasiment, absentes, ou bien ne sont que de pâles figurantes anonymes, méprisées et dévalorisées pour n’être que des objets sexuels entre les mains d’hommes avides de puissance⁶⁹ (DAO, 1991, p. 92).

Nas cenas de ação, as mulheres estão ausentes, na relação erótica, são anônimas, sem voz⁷⁰, meros instrumentos, muitas delas prostitutas cujo consentimento não precisa ser demandado. Sem protagonizar, são corpos que figuram e estão lá para serem conquistados. Nas palavras de Anne-Marie Dardigna, o corpo do *outro* é metáfora do mundo a dominar, metáfora do absurdo que se pretende vencer. “La quête érotique, on s’en doute, reprend à son compte cette vision des choses: l’instrument de la recherche, le moyen de son exercice, sacré ou pas, restent le corps des femmes, ou le corps d’une femme⁷¹ (DARDIGNA, 1981, p. 82). Não que o desejo de dominação tenha como objeto apenas as mulheres, no âmbito social e político, homens subjagam outros, como na luta pelo poder, que é um *affaire* estritamente masculino. Todavia no erotismo heterossexual de Malraux, apropriando-nos das palavras de Dardigna, direcionadas à Bataille e à Leiris, não há nada de sereno e apaziguador no sexo e aquele que é posto como oferenda ao sacrifício e à dor, e que se pode humilhar para atenuar a angústia masculina é sempre o *outro*, a mulher (DARDIGNA, 1981, p. 83).

Alguns heróis sonham com situações de poder em relação às suas amantes, momentos em que as colocam em constrangimento e humilhação. Perken, por exemplo, ao escolher uma prostituta, o faz observando se ela demonstra desprazer em estar ali. Ferral se delicia imaginando o sofrimento de sua amante, enquanto Tchen tem orgulho de não ser uma mulher. O primeiro passo para constranger o *outro*, segundo a lição de Perken, é opor-se a ele, guardando intacta a confrontação

⁶⁹ “[...] são quase, ausentes, ou bem não são senão pálidas figuras anônimas, desprezadas e desvalorizadas por não serem senão objetos nas mãos de homens ávidos de poder”.

⁷⁰ À exceção de Valérie e de May em *A Condição humana*.

⁷¹ “A procura erótica, imagina-se, retoma por sua vez essa visão das coisas: o instrumento da procura, o meio de seu exercício, sagrado ou não, permanecem o corpo das mulheres, ou o corpo de uma mulher”.

inicial dos dois seres, isto é, não se rendendo ao *outro*, por isso Perken afirma que “[...] l’essentiel est de *ne pas connaître* la partenaire. Qu’elle soit: l’autre sexe⁷²”(MALRAUX, OC1, p. 373). “Não conhecer” aqui significa guardar uma certa reserva em relação ao *outro*, não estabelecendo intimidade ou laços afetivos. Não é casual que após seu casamento frustrado, Perken mantém relações com prostitutas, o que o livra de qualquer risco, de qualquer compromisso, lhe permitindo “[...] s’affirmer dans l’acte sexuel sans qu’aucune de ses propres valeurs se trouve engagée dans cet acte⁷³” (BOISDEFFRE, 1973, p. 59). Entretanto o “não conhecer” de Perken não anula o desejo de tentar entrever as sensações e os sentimentos do *outro*. Quando Perken está se confrontando com a própria morte, tudo que espera é ter uma relação sexual em que possa conhecer o que o *outro* sente e deseja, isto é, ter o controle não somente da sua, mas da volúpia alheia.

Em *La Tentation d’Occident*, os dois jovens que protagonizam o enredo evidenciam a diferença da relação sexual no Ocidente e no Oriente, enquanto nesse último a mulher não existe verdadeira e independentemente, no *outro*, a sua existência é o que faz suscitar o problema do erotismo. “Il y a un érotisme en Occident parce que la vie sexuelle y devient un problème - parce que ‘l’autre’ pour l’Occidental existe, alors qu’il n’existe pas pour l’Oriental”⁷⁴ (PICON, 1945, p. 67). Como observa o francês A. D, o jogo erótico se reduz em provar suas próprias sensações e imaginar as da parceira (MALRAUX, 1998, p. 102), o que não tem sentido algum para Ling-W. Y. Como todos os outros orientais, ele não procura adivinhar o que pensam e sentem as mulheres no ato sexual, apenas prova seus corpos e admira sua beleza. Na verdade, em sua primeira carta a A.D, ele faz algumas observações curiosas sobre a Europa, dentre elas o fato de ser o lugar da terra onde a mulher existe (1988, p. 20).

O europeu, contrariamente, quer mais que o corpo, quer atingir o espírito do *outro*. Pela posse do corpo, a captura da alma. A existência do *outro* nas relações sexuais desperta o desejo de conhecê-lo, de desvendar sua consciência. Tentativa vã, como adverte o asiático, uma vez que a mulher, em sua concepção, não é o ser que ele imagina: único e especial.

⁷² “[...] o essencial é *não conhecer* a parceira. Que ela seja: o outro sexo.”

⁷³ “[...] se afirmar no ato sexual sem que nenhum de seus próprios valores esteja engajado nesse ato”.

⁷⁴ Há um erotismo no Ocidente porque a vida sexual aí se torna um problema, - porque ‘o outro’ existe para o Ocidental, enquanto que para o oriental, não.

Les jeunes filles et les jeunes femmes de Chine ne tentent point de distinguer par une expression particulière. La disposition de leur chevelure, leurs fards, la petitesse de leurs yeux y contribuent, et, plus peut-être que leur visage, le vide et leur existence. Seules, les courtisanes d'un rang élevé, et au Japon, les geishas, font parfois exception⁷⁵. (MALRAUX, OCI, p. 78).

O desejo do ocidental de possuir a mulher para além de seus corpos, de dominar suas sensações está ligado a uma exigência de afirmação pessoal. Enquanto os asiáticos não concebem suas vidas senão na totalidade, em seu conjunto, os europeus a fragmentam. Essa fratura, esse fosso que os impede de conhecer o sentido de suas vidas, - como que mergulhados no absurdo descrito por Albert Camus⁷⁶-, faz que o herói maluciano prove de uma solidão intransponível, e que experimente o erotismo como instrumento para impor a potência e a solidez de seu *eu*. Diante do estrangeirismo e da incompreensão do *outro* e do mundo, ele toma a via da supervalorização do *eu*, o caminho de Sísifo em direção ao cume da montanha, nem tanto para ser feliz, como descreve o mito de Camus, mas para exaltar seu orgulho.

Apesar da irrefutabilidade do destino (MALRAUX, OC1, p. 411) e de toda podridão do mundo, existe as mulheres, afirma Perken, não vendo nelas uma espécie de refúgio, mas um instrumento. Quando as desejava, provava da mesma ânsia de querer vencer um homem (*idem, ibidem*, p. 414). Mulheres, em seu entendimento, são possibilidades. O desejo de Perken ganha os contornos do donjuanismo de Albert Camus, o *outro* é (mais) um número, mais uma oportunidade de desafio e de conquista. Por isso, explica-nos Camus, se Don Juan “[...] quitte une femme, ce n'est pas absolument parce qu'il ne la désire plus. Une femme belle est toujours désirable. Mais c'est qu'il en désire une autre et non, ce n'est pas la même

⁷⁵ As jovens moças e as jovens mulheres da China não tentam de modo algum se distinguir por uma expressão particular. A disposição de seu cabelo, de suas maquiagens, a pequenez de seus olhos nisso contribuem, e, talvez mais que seu rosto, o vazio e sua existência. Apenas as cortesãs de um nível elevado e, no Japão, as gueixas, fazem, às vezes, exceção.

⁷⁶ O absurdo, em Camus, é um sentimento que surge da tensão entre dois elementos irreconciliáveis, o mundo e o homem, “[ele] nasce desse *confronto* entre o apelo humano e o silêncio irracional do mundo” (CAMUS, 2004, p. 35, *grifo nosso*). “Confrontação”, “desproporção”, “contradição”, “divórcio”, “luta sem trégua”, “tensão”, são termos que Camus utiliza para mostrar como entende a relação do homem com o mundo. Mas essa caracterização tão negativa, tão “carregada” só tem razão de ser à medida que o homem aspira àquilo que o mundo não lhe oferece, à medida que o espírito anseia, que exige uma unidade, mas o mundo o decepciona.

chose⁷⁷(CAMUS, 1965, p. 153). Homem consciente de seus limites, de sua condição absurda, Don Juan camusiano sabe que o tempo o acompanha, por isso “aposta corrida”, “quer esgotar seu número e, com elas [as mulheres], suas possibilidades de vida” (*idem, ibidem*, p. 154).

É o desejo de tudo exaurir que o leva de uma mulher a outra, pois não crendo no sentido profundo das coisas, sua única possibilidade de felicidade reside na quantidade de instantes vivenciados, em estar diante do prazer o maior número de vezes, em percorrer, armazenar e queimar os rostos calorosos ou maravilhados (*idem, ibidem*, p. 154). Em Perken não é, certamente, explícito o desejo de bater os recordes, de apostar corrida. Não se trata de um colecionador de mulheres, cujo sentido da vida é seduzir. O que une, no entanto, Don Juan camusiano e Perken é o egoísmo, o desejo de se autoafirmar, de ver no *outro* um meio de enfrentar o destino, de provar sua virilidade e o domínio sobre si.

A mesma vontade exasperada de dominar pode ser percebida em Ferral de *La Condition humaine*, que apesar de não se interessar pelo amor e ter horror a dar importância a uma mulher (mesmo para lhe fazer a corte), quer a exclusividade e o domínio completo da sua nova amante. “A ideia de posse total tornara-se para ele fixa” (MALRAUX, 1972, p. 191). Presidente da Câmara do Comércio Francês, Ferral⁷⁸ era obcecado pelo poder, concebendo a relação sexual nos termos de jogo e de concorrência. Valérie, sua amante, era, antes de tudo, sua inimiga a quem era preciso constranger, menosprezar. Sua vida privada, suas relações com os outros no âmbito pessoal eram vivenciadas tal como nos seus jogos políticos, como na guerra social à qual ele estava diretamente envolvido.

É em clima de embate que o capitalista vai se encontrar com Valérie, contudo não vemos um verdadeiro encontro, na verdade, trata-se de duas personagens, cujas ambições e opiniões são diametralmente opostas. Uma guerra é traçada, uma luta que se traduz em dois momentos, o primeiro é o da palavra, enquanto que o segundo é o da linguagem do corpo, de um embate quase físico. A luta que Ferral e Valérie empreendem, concomitante ao combate dos revolucionários, é motivada, de

⁷⁷ “[...] abandona uma bela mulher não é de modo algum porque não a deseje mais. Uma bela mulher sempre é desejável. Mas é que nela, deseja outra, o que não é a mesma coisa”.

⁷⁸ Esse personagem, aliás, é bastante representativo, uma vez que, sendo burguês, ele traz à tona as preocupações que a burguesia tinha com a revolta dos comunistas e com a possibilidade de tomarem a vila. Eles estariam arruinados. Mas Ferral é um personagem mais complexo. “Ele é um conquistador no sentido malruciano, ou seja, é um indivíduo brilhante, eficiente, dominador, e procura o entusiasmo com o jogo, com o poder, como meio de afirmação” (MOATTI, 1991, p. 43).

início, por uma diferença ideológica em que ela defende que nenhum homem pode possuir uma mulher, não pode sequer falar dela, “[...] parce qu’aucun homme ne comprend que tout nouveau maquillage, toute nouvelle robe, tout nouvel amant, proposent une nouvelle âme”⁷⁹ (MALRAUX, OC1, p. 594). O segundo momento da luta é quase física, Ferral insistirá, a contragosto de Valérie, em deixar a luz acesa com intuito de ver as expressões do seu prazer.

Mais à peine, de la main, écartait-il doucement ses jambes qu’elle éteignit. Il ralluma. Il avait cherché l’interrupteur à tâtons, e elle crut à une méprise; elle éteignit à nouveau. Il ralluma aussitôt [...], elle se sentit, à la fois, tout près du rire et de la colère [...] elle fut certaine qu’il attendait le plus clair de son plaisir de la transformation sensuelle de ses traits (MALRAUX, OC1, p. 597)⁸⁰.

Longe de ser símbolo de união ou de complementaridade, o erotismo é uma arena de batalha, em que um corpo não conquistado, não dominado é um corpo inimigo. Na realidade, o que poderiam esses seres individualistas e egocêntricos procurarem no erotismo senão a si mesmos? Se, como afirma Donrelot, o erotismo na obra de Malraux é evasão e negação da condição humana, ou ainda, um meio de “[...] échapper à la hantise du non-sens⁸¹” (1970, p. 122), é, antes de mais nada, um esforço para afirmação da hegemonia do *eu*. Nas relações eróticas, os personagens malrucianos procuram a si mesmos, buscando assimilar a diferença, suprimir o *outro*.

1.3 As ameaças ao *eu*

Vimos que a solidão é um elemento recorrente nos heróis analisados, que procuram se afirmar na solidez e no caráter idêntico do seu *eu*. Mesmo nas relações eróticas, não se abrem ao *outro*, não se interessam por ele senão como um tipo de espelho, em que vêm refletida sua imagem. O *outro* é o outro do *eu*, isso quer dizer

⁷⁹ “[...] porque nenhum homem compreende que qualquer nova maquiagem, qualquer novo vestido, qualquer novo amante pressupõe uma nova alma”.

⁸⁰ “Mas mal, com a mão, lhe afastou suavemente as pernas, ela apagou a luz. Ele reacendeu-a. Havia procurado o interruptor às apalpadelas, e ela supôs um equívoco: apagou de novo. Ele acendeu logo [...], ela sentiu-se muito próxima do riso e da cólera [...] e teve a certeza de que ele esperava o mais evidente prazer da transformação sensual dos seus traços”.

⁸¹ “[...] escapar à obsessão do *non-sens*”.

que existe sempre na dependência e na relação com a mesmidade. De certa forma, o fenômeno erótico suscita a questão da alteridade, mas como redução ao *eu*, na dependência e na subserviência ao Mesmo:

Autrui n'est pas autre d'une altérité relative comme, dans une comparaison, les espèces, fussent-elles ultimes, qui s'excluent réciproquement, mais qui se placent encore dans la communauté d'un genre⁸² (LÉVINAS, 1977, p. 281).

Para os heróis malrucianos, o outro não apenas é entendido como a outra espécie que integra a totalidade do gênero, mas também como o inimigo que é preciso seduzir, conquistar para neutralizar, para suprimir sua singularidade, sua diferença. É nessa chave que podemos entrever na fala de Tchen o desprezo pela mulher quando responde a Gisors sobre sua primeira relação sexual: “Qu’as-tu trouvé, après?”, demanda Gisors. Tchen crispa ses doigts. - De l’orgueil. - D’être un homme? – De ne pas être une femme” (MALRAUX, OC1, p. 552).

Assim como o erotismo, a afronta do destino e a obsessão em deixar uma cicatriz no mundo são tentativas de enaltecer o *eu*, esse mostro incomparável, preferível a tudo, cujo individualismo e indiferença com o *outro* são algumas das suas marcas. Entretanto a tarefa de apologia a si mesmo não é fácil, porque os pressupostos sob os quais a noção de *eu*, consciência, identidade repousam não são seguros. A vida interior não é uma fortaleza imune às ameaças externas, menos ainda às inquietudes, às estrangeiridades (que, no final, lhes são tão íntimas). O drama do *eu* é a possível alienação de si mesmo, isto é, a possibilidade de ter que renunciar a sua lucidez e as suas certezas.

As forças que podem desintegrar a consciência humana, a consciência lúcida, vêm tanto do exterior quanto do interior (FITCH, 1964, p. 26), de tal modo que o homem pode se tornar estrangeiro de si mesmo e do mundo. De um lado, a natureza, ao afirmar a todo o momento que é *outro*, distingue-se do espírito, impõe-se em toda sua realidade, incompreensível e irredutível. De outro, a consciência é assombrada por situações que colocam em dúvida a ideia de uma identidade absoluta, que rondam sem cessar o universo do *eu* consciente, ameaçando sua inteireza e solidez.

⁸² “Outrem não é outro de uma alteridade relativa como, numa comparação, as espécies, ainda que fossem últimas, que se excluem reciprocamente, mas que se colocam ainda na comunidade de um gênero”.

1.3.1 A estranheza do mundo

Perken, Claude, Garine e outros personagens encontram dificuldade em viver e se adequar às regras da sociedade, dispondo-se de bom grado a afastar-se dos *outros*. O mundo social os oprime, pois exige a adequação a um padrão, a um determinado modo de vida. Em *Les Conquérants*, Hong é instigado por Rebecchi a pensar a ação de maneira fanática e radical, é sua via de acesso ao terrorismo, mas também de seu isolamento. Afastando-se não apenas dos líderes da Revolução, Garine e Borodine, mas da própria sociedade como um todo, Hong assemelha-se à Tchen de *La Condition humaine*, que adere ao partido com fervor, no intuito de libertar os homens da pobreza. Contudo esses homens perdem sua concretude, tornando-se apenas um tipo de massa informe e distante, uma ideia vaga.

Garine constata que diante do universo absurdo nenhuma forma social é preferível a outra, não acreditando nem na mudança nem no progresso da sociedade. Estrangeiro à vida social, é um homem sem raízes, um não chinês que vai a China combater sem se envolver com a causa. No fundo, grande parte dos personagens não se sente bem na sociedade em que vive e se pudesse a desmascaria, denunciaria seus valores hipócritas, bem como a frágil moral na qual são fundados. O mundo social se mostra como um lugar hostil e violentamente conformador.

Em *La Voie royale* não é diferente, Claude e Perken são estranhos ao mundo social, o que só agrava o desejo que têm de errar e de se aventurar na floresta da Indochina. Entretanto o escape do convívio da grande massa de homens não lhes poupa de outros inconvenientes. No desafio de adentrar a selva, colocam, segundo Fitch (1964, p. 29), suas vidas em risco: a investida de diversos insetos e animais selvagens, o ataque de nativos são alguns dos perigos que os rodeiam. A natureza não é o lugar tranquilo em oposição às grandes cidades, segregando também hostilidade e inospitez, a ponto de reforçar o sentimento de solidão e de ameaçar a lucidez e a hegemonia de suas identidades. Assim, se a primeira parte do livro mostra o processo de constituição de uma amizade e de preparação para a ação, na segunda, os heróis são confrontados com a selva cambojana, onde devem encontrar as estátuas e Grabot. É nesse momento, ao adentrarem a floresta, ao se depararem

com um lugar insólito, desconhecido, de uma imensidão incompreensível, que a solidão revela sua força.

Du mur d'arbres aux lointains qui se confondaient avec la nuit, du ciel où apparaissaient les étoiles plus claires que le feu à la grande forêt primitive, la force lente et démesurée de la chute du jour accablait Claude de solitude, rendait à sa vie son caractère traqué. Elle le submergait comme une invincible indifférence, comme la certitude de la mort (MALRAUX, OC1, p. 447)⁸³.

Andando por vários dias pela floresta a procura dos templos, Claude não pode conter seu sentimento de temor e fascinação. Tudo é novo e sombrio, o perigo constante de um ataque, a podridão das folhas, os sons assustadores, os cheiros nauseantes, toda essa existência absoluta e independente do homem lhe despertava um emaranhado de sensações e pensamentos desordenados, um verdadeiro espetáculo, ao mesmo tempo, atraente e aterrorizante.

A via (*la voie*), como anuncia o título do romance, não conduz de maneira mais rápida e direta ao ponto de chegada, não é um caminho que faz fluir a circulação, evitando os mais diversos obstáculos, tampouco trata-se de um atalho que reduz o tempo do trajeto. “Elle a même tous les caractères de la via rupta, du chemin qui ne mène vers nulle part, si ce n'est au coeur des ténèbres, pour reprendre le titre du roman de Conrad⁸⁴” (ASSELIN, 2005, p. 139). “La voie royale”, que deveria levar a algum lugar, faz, ao contrário, perder-se no seio da selva obscura e inumana.

Quanto mais os aventureiros penetram na mata, mais e mais a estranheiridade do mundo os atinge, como um golpe. Cada vez mais se sentem separados do mundo. A floresta mostra não apenas que estão sós, uma vez que o trabalho e a racionalidade os afastaram da natureza, mas revela toda a insignificância de suas existências. “Quel acte humaine, ici, avait un sens? [...] Tout se ramifiait, s'amollissait, s'efforçait de s'accorder à ce monde ignoble⁸⁵” (MALRAUX, OC1, p. 417). O que significam suas existências diante da

⁸³ “Das paredes de árvores ao longe que se confundiam com a noite, do céu onde apareciam as estrelas mais claras que a fogueira primitiva, a força lenta e desmedida do fim do dia oprimia Claude de solidão, devolvia à sua vida seu caráter de acuado. Ela o sucumbia como uma invencível indiferença, como a certeza da morte”.

⁸⁴ “Ela tem mesmo todas as características da *via rupta*, do caminho que não conduz a parte alguma, se não ao coração das trevas, para retomar o título do romance de Conrad”.

⁸⁵ “Que ato humano, aqui tinha sentido? [...] Tudo se ramificava, amolecia, esforçava para combinar com esse mundo ignóbil [...]”.

imensidão e imposição daquelas árvores? A natureza intacta e dotada de forças, de seres e de formas desconhecidas se impunha de tal modo a mostrar-lhes sua total impotência.

Na floresta, as árvores, os animais, as coisas não são meros elementos decorativos para ação humana, perdem suas funções e as hierarquias atribuídas pelo homem, e passam a evocar na mente dos dois heróis o insólito, o desproporcional. Claude Vannec reconhece na floresta e no templo khmer, mais que uma paisagem nunca antes vista, mais que a violência vegetal, vê algo de inumano, como se uma angústia envolvesse e protegesse “[...] ces figures dont le geste séculaire régnait sur un cour de mille-pates et de bêtes de ruines⁸⁶”(MALRAUX, OC1, p. 425).

A perda do sentimento de familiaridade com as coisas (e pessoas) e de pertença ao mundo faz que esse exiba certa inumanidade. É por essa razão que Albert Camus, em seu ensaio sobre o absurdo⁸⁷, afirma que uma vez perdido as atribuições e sentidos, uma vez desabado os cenários, os ornamentos que dissimulam o real, tudo se desmorona. O mundo não é mais o mesmo, posto que perdeu a significação com o qual o revestíamos (CAMUS, 1965, p. 108), está privado dos desenhos e das figuras que imputávamos a ele, por isso mostra-se hostil e ameaçador. Eis o sentimento de absurdo. Em Malraux, a natureza não deixa de ser absurda e hostil, porque é o *outro* do homem, o desconhecido, o inimigo que mira Claude e Perken “como um punho cerrado”.

A evocação da natureza selvagem, somada à mudez dos nativos, parece dotar tudo de um aspecto inumano, como se a hostilidade e a insensibilidade dos nativos estivessem em concordância com a floresta. Tudo se opondo contra a vontade de Perken e Claude, ameaçando o mundo com o qual estavam habituados, proporcionando-lhes a sensação de inumanidade. Para Fitch, o cenário da floresta, a nodosidade, os insetos, a paisagem inacessível, fechada ao mundo humano, parece anteciper a náusea sartreana, em que as coisas se metamorfoseiam, causando-nos mal-estar e estrangeirismo. A fascinação e a estranheza com as quais os objetos aparecem aos personagens de Malraux, como se o estivessem fazendo pela primeira vez, como se estivessem travestidos de uma nova natureza, insólita, inumana

⁸⁶ “[...] essas figuras cujo gesto secular reinava sobre uma corte de centopeias e de animais de ruínas”.

⁸⁷ *O Mito de Sísifo*, publicado em 1942.

(MALRAUX, OC1, p. 425) assemelhar-se-ia à experiência de Roquentin em *A Náusea*. Romance em que o vemos lutar contra a eclosão da náusea, que parece atingir-lhe de cheio quando vai confirmar a morte do dono do café que frequentava:

Repetia para mim mesmo com angústia: aonde ir? Aonde ir? *Tudo* por acontecer. De quando em quando, com o coração batendo, dava meia-volta bruscamente: o que está acontecendo atrás de mim? Talvez aquilo começasse às minhas costas e quando eu me virasse de repente seria tarde demais. Enquanto pudesse fixar os objetos, nada aconteceria: olhava o máximo possível o calçamento, as casas, os lampiões de gás, meus olhos iam rapidamente de uns para os outros, para poder surpreendê-los, detê-los no meio de sua metamorfose (SARTRE, 2011, p. 108).

Roquentin, todavia, não pode impedir que os objetos se transformem, voltando a ser eles mesmos, nem Claude pode evitar o sentimento de separação do mundo (MALRAUX, OC1, p. 440), a consciência de uma fratura entre seu espírito e aquilo que lhe escapa. Diante da dissonância existente entre homem e mundo, na ausência de um princípio unificador entre eles, Albert Camus afirma que se o homem fosse árvore ou gato não haveria razão de perguntar-se pelo sentido da vida, pelo sentido do mundo, ele seria o próprio mundo, tudo estaria reconciliado e a natureza não lhe oporia.

Si la pensée découvrait dans les miroirs changeants des phénomènes, des relations éternelles qui les puissent résumer et se résumer elles-mêmes en un principe unique, on pourrait parler d'un bonheur de l'esprit dont le mythe des bienheureux ne serait qu'une ridicule contrefaçon. Cette nostalgie d'unité, cet appétit d'absolu illustre le mouvement essentiel du drame humaine⁸⁸ (CAMUS, 1965, p. 110).

A floresta malruciana, no entanto, não fornece aos heróis a unidade, o absoluto que procuram, “comme si la fable ampleur des gestes humains eût été inconciliable avec cette immensité⁸⁹” (MALRAUX, OC1, p. 447), como se alguém do teatro humano, estivessem os astros, a noite, a natureza imersos numa invencível indiferença, retratada no fuzilamento dos comunistas em *Le Temps de mépris*

⁸⁸ “Se o pensamento descobrisse nos espelhos mutáveis dos fenômenos relações eternas que os pudessem resumir e resumir a si mesmas num princípio único, poderíamos falar de uma felicidade do espírito da qual o mito dos bem-aventurados seria uma ridícula contrafação. Essa nostalgia de unidade, esse apetite de absoluto ilustra o movimento essencial do drama humano”.

⁸⁹ “[...] como se a fraca amplitude dos gestos humanos tivesse sido inconciliável com essa imensidade”.

(MALRAUX, p. 76), na contemplação torturante de Hemmelrich dos corpos mortos de sua família em *La Condition humaine* (*idem, ibidem*, p. 697), no mutismo das estrelas que acompanha as ações dos insurretos em *Les Conquérants* (*idem, ibidem*, p. 146) e na eternidade das árvores diante dos frágeis combatentes de *L'Espoir* (MALRAUX, OCII, p. 409). Nada apaziguando, a natureza parece desestabilizar a unidade do sujeito, a solidez de seu *eu*. Símbolo de uma viscosidade inumana, toda a selva em *La Voie* parece fermentar, apodrecer, decompor: lagos, insetos, árvores, animais formando uma massa líquida e pegajosa. O que faz desse romance uma “[...] lutte de l’esprit humain contre sa propre désintégration⁹⁰” (FITCH, 1964, p. 26).

Se, inicialmente, os dois heróis lutam contra insetos, formigas, plantas e toda sorte de animais perigosos, procurando resguardar a integridade de seus corpos, também têm de enfrentar a possibilidade de verem ruir suas consciências⁹¹. A decomposição da floresta, sua repugnante virulência e sua viscosidade nauseante ameaçam seus espíritos, porque suscitavam neles o delírio, o inconsciência, a imaginação e a loucura, situações em que o *eu* é desintegrado, em que sua lucidez e sua identidade são abaladas.

Quando Claude tenta arrancar as estátuas Khmer dos blocos de pedra para, posteriormente, vendê-las, tudo se mostra hostil (MALRAUX, OC1, p. 427) e quanto mais ele batia o martelo, procurando quebrar a rocha, mais tinha os pensamentos em migalhas: degradação da floresta misturava-se à fragmentação de seus pensamentos, à degradação do seu próprio *eu*. Essa experiência de Claude é marcante, pois nesse momento ele perde a consciência de si, à medida que martela, todos os seus nervos se identificam como os golpes e quando eles cessam, Claude tem um vazio na cabeça, um “vazio-fora-do-humano” (SILVA, 2006, p. 182). É preciso, entretanto, que o vazio seja novamente preenchido, que os pensamentos sejam domados, ordenados. Claude compreende que se trata de um tipo de jogo, em que sua consciência está em questão, ameaçada pela floresta, pela pedra que martela, é preciso vencer o jogo, retomando o poder sobre si.

⁹⁰ “[...] luta do espírito humano contra sua própria desintegração”.

⁹¹ Segundo Edson Rosa da Silva, os insetos, elementos inumanos e nocivos ao homem, aparecem em *La Voie Royale*, mas também em *Le Temps de Mépris*, *L'Espoir* e *La Condition humaine*, como símbolos de uma ameaça, de uma perturbação da consciência, são como “demônios interiores” (1978, p. 78).

Jogo árduo: manter-se lúcido. Quanto mais era atingido pela fadiga, pelo cansaço do trabalho, mais Claude ia perdendo o domínio de si e a capacidade de refletir, mais a pedra parecia crescer em sua dimensão⁹². Tendo quebrado o pé-de-cabra com o qual batia no rochedo, vê o mundo ao seu redor desmoronar, não consegue atinar suas ideias, como se estivesse febril, estraçalhado, perdendo a consciência (MALRAUX, OC1, p. 430). Claude tem sua inteligência diluída na floresta, por um rápido instante, percebe-se separado de si mesmo, alienado de seu *eu*.

Alienação à qual Kassner, em *Le Temps de mépris*, precisa, ao mesmo tempo, entregar-se sem, contudo, doar-se totalmente. Retido pelos nazistas, o militante comunista passa longos dias na solidão, o que abala as estruturas de sua consciência lúcida. Pensa na esposa: “elle était morte⁹³” (MALRAUX, 1935, p. 47), depois supõe, apenas pelo número de passos dados pelo guarda, que está viva, procurando na aleatoriedade numérica a confirmação da vida de sua mulher. Está prestes a enlouquecer. Teme a loucura, porque uma vez louco, não pode controlar seus pensamentos nem se conter em dizer tudo que sabe. “Il faut absolument inventer quelque chose. Si on me torture, j’aurai peut-être la chance d’être assez fort pour me taire, mais si je deviens fou...”⁹⁴ (*idem, ibidem*, p. 50).

Mais complexo que o desafio de Claude enfrentando a floresta, para manter sua consciência intacta, Kassner precisa, por um lado, afastar-se de si mesmo, para evitar que no momento da tortura venha a revelar informações importantes do Partido Comunista aos nazistas, de outro, se vê obrigado a lutar contra a loucura e o delírio, causados pelo cárcere solitário e as violências sofridas. Despertado pelo cantarolar de um guarda, Kassner se entrega a seus delírios, mergulhando em sons imaginários que remontam velhas lembranças. “[L]a musique perpétuait tout passé en délivrant du temps, en mêlant tout dans son évidence recueillie comme se

⁹² No conto “A pedra que cresce”, em *O exílio e o reino* de Albert Camus o engenheiro francês D’Arrast vai ao Brasil para a construção de uma barragem. Durante a viagem, ele tem a oportunidade de assistir a uma procissão popular e presenciar o esforço de um jovem para pagar uma promessa: levar uma enorme pedra até o interior de uma igreja. Vendo que o jovem não conseguia mais terminar o percurso, uma vez que a pedra parecia aumentar suas proporções, D’Arrast o ajuda, dispõe-se a carregar em seus próprios ombros o rochedo. Contudo, não o leva para seu destino original, mas para o bairro onde morava o jovem, o leva para junto dos homens.

⁹³ “Ela estava morta.”

⁹⁴ “É preciso absolutamente inventar alguma coisa. Se me torturam, terei a chance de ser assaz forte para me calar, mas se enlouqueço...”

fondent la vie et la mort dans l'immobilité du ciel étoilé [...]”⁹⁵ (MALRAUX, 1935, p. 55).

A experiência de Kassner e de Claude, mas também a de Perken e Garine diante da morte e a de Kyo frente à ignomínia humana (MALRAUX, OC1, p. 719), caminha na contracorrente da tradição filosófica cartesiana, pois a certeza indubitável do ‘eu sou’ parece vacilar frente aos elementos inumanos que sobressaem na selva, no cárcere e em situações-limite. Os personagens são, ainda que brevemente, introduzidos em um universo em que não ousamos penetrar, nas palavras de Malraux: “Nous ne mettons pas en question notre identité”⁹⁶ (MALRAUX, OC III, p. 828). Todavia o *eu* tem sua hegemonia colocada à prova, deslizando numa experiência interior que não conduz a um núcleo ou a uma base sólida, mas a lugares áridos, longínquos e fragmentados. Vivência-limite que guarda similitude com a experiência interior descrita por Georges Bataille que também a chamará de operação soberana ou meditação. Embora pareça remontar à mística de Santa Tereza de Ávila ou de São João da Cruz tendo em vista que ambas exigem o alheamento da consciência, Bataille esclarece que há uma diferença entre sua experiência profana e a mística tradicional cristã.

Entendo por experiência interior o que habitualmente se nomeia de experiência mística: os estados de êxtase, de arrebatamento, ou ao menos de emoção meditada. Mas penso menos na experiência confessional, a que os místicos se ativeram até aqui, do que numa experiência nua, livre de amarras, e mesmo de origem, que a pretenda qualquer confissão que seja. É por isso que não gosto da palavra ‘mística’ (BATAILLE, 2016, p. 33).

Tal como Nietzsche, Bataille inclina-se em direção à noite do não-saber, adentra na profunda noite da existência (*idem, ibidem*, p. 69), desbrava o deserto, intentando explorar todos os possíveis, o que lhe demanda o afastamento do pensamento discursivo, da consciência racional e da tradição filosófica enquanto um sistema lógico e fechado em si. Renegando à filosofia a tarefa de buscar a verdade, de estabelecer sínteses e sistemas que abarquem a totalidade do real, Georges Bataille quer pensar uma experiência pura, que escape à atitude científica, ao discurso e que confronte a obscuridade, o ilimitado e o desconhecido.

⁹⁵[A] música perpetuava todo passado se liberando do tempo, misturando tudo na sua evidência recolhida como se fundam a vida e a morte na imobilidade do céu estrelado”.

⁹⁶ “Nós não colocamos nossa identidade em questão”.

A experiência interior implica um fraquejo do *eu*, conduzindo-o ao seu limite, ao ultrapassamento do horizonte conhecido. O extremo do possível é, assim, o ponto em que o movimento de excesso, o êxtase, se faz em direção ao impossível, momento em que inexiste a possibilidade de ir mais além e a experiência do divino pode ser vivenciada. Experiência não religiosa, um tipo de “sagrado negro”, que na obra de Malraux se dá diante da presença do inumano, do horror e do que se mostra desconhecido (MALRAUX, OC1, p. 620).

É na inumanidade que mergulha Grabot, personagem do qual sabemos muito pouco, inclusive de seu futuro após ser resgatado. Para Perken, que supunha a loucura e a tortura mais decadentes que a própria morte, a imagem de Grabot é o ápice do abjeto. “Não quero ser subjugado”, diz ele, temendo a condição do amigo: um homem corajoso e aventureiro, tornado cego e acorrentado a uma pedra, reduzido à escravidão e ao esforço inútil de girar em torno dela, tal como Sísifo carregando seu rochedo até o cume da montanha para vê-lo cair inevitavelmente. Ora, mas Grabot adentra ao domínio do inacessível, do desconhecido, vivencia um esgotamento levado ao limite do possível, de tal modo que tendo se tornado cego, nenhuma palavra mais pronuncia. Ainda que constrangido, leva a experiência interior mais longe que os outros personagens, afastando-se do mundo humano para acessar uma animalidade sem retorno. Para Edson Rosa da Silva, trata-se de exceder todos os limites, “para expor-se e perder-se, para gozar de um prazer terrível: o prazer de sua própria dor” (SILVA, 2006, p. 183).

Não que o Sísifo malruciano e seus demais personagens busquem essas experiências, ao contrário, querem manter sua lucidez até o fim, no entanto, mesmo relutantes, são arrebatados por um jogo de excesso que é fundamental, porque, em primeiro lugar, transforma esses que a experiência põe em jogo (BATAILLE, 2016, p. 61), em segundo, é uma contestação que, segundo Bataille, está estritamente ligada à liberação do poder das palavras e do discurso.

Embora Bataille admita que as palavras sejam como areias movediças, ressaltando seu aspecto vacilante, vivemos resignados à lei da linguagem. O que pode se salvar de um servilismo verbal? “[...] as palavras, à medida que escrevo, faltam-me...” (*idem, ibidem*, p. 70), diz Bataille duvidando do poder da linguagem em

designar a experiência, em retratar aquilo que o homem vivencia⁹⁷. O silêncio e a inoperância do discurso acompanham algumas experiências dos heróis malrucianos. Garine, após ver Klein torturado, não diz palavra, Claude emudece-se diante da floresta imponente e não consegue organizar suas ideias, Hemmelrich se cala, não pode responder onde está seu filho, tendo em suas mãos o sangue de sua família assassinada.

Subsiste, conforme Bataille, um domínio que o discurso não acessa, uma parte inapreensível e incomunicável. “Na região das palavras, do discurso esta parte é ignorada. Por isso, ela geralmente nos escapa” (BATAILLE, 2016, p. 96), não acreditamos sequer que ela exista. Mas a desconfiança de Bataille em relação ao discurso se justifica pelo fato de encerrar-se em um sentido, em um modo de conhecer que não dá conta dessa “parte maldita”, dessa experiência que visa o extremo do possível, o não-sentido. O discurso é o lugar do projeto, do saber e, portanto, da supressão do dilaceramento e da experiência interior⁹⁸.

O autor de *Ma mère* é crítico do pensamento discursivo, pois o compreende comprometido com o projeto, com o calculável, o controlável, o que o torna incapaz de dizer a experiência pura, originária. O projeto, distinguindo-se do conceito ontológico de Heidegger, não implica um estar-adiantado a si mesmo, ao contrário, enquanto plano que demanda a renúncia da vida atual em proveito de um porvir, é essencialmente adiamento da existência⁹⁹. Na esteira de uma concepção racionalista, está o pensamento discursivo, empenhado com o modo de existência do projeto e com a economia do consumo e do trabalho.

⁹⁷ Foucault, como veremos no próximo capítulo, supõe que a escritura de Bataille seja lugar da experiência nua da linguagem, lugar em que o sujeito vacila, fraqueja, dando espaço ao ser da linguagem. Para ele, a linguagem de Bataille “desmorona-se sem cessar no centro de seu próprio espaço, deixando a nu, na inércia do êxtase, o sujeito [...] esgotado sobre a areia do que ele não pode mais dizer” (FOUCAULT, 2009, p. 36).

⁹⁸ É preciso pensar a recusa do discurso e do projeto como uma contradição própria da obra batailliana, isso porque a experiência interior só se realiza livrando-se do discurso, afastando-se do projeto, contudo, como é possível exprimi-la, comunicá-la sem utilizar a linguagem? Além da própria linguagem batailliana, que Foucault acredita ser uma experiência fragmentária do sujeito, a poesia poderia ser outra possibilidade, uma vez que utiliza as falhas, as brechas da linguagem, uma vez que por ela o familiar dissolve-se no estranho, e nós mesmos com ele (BATAILLE, 2016, p. 35).

⁹⁹ A influência de Nietzsche na obra de Bataille é evidente, a contar do texto que escreveu sobre o filósofo alemão, *Sobre Nietzsche*, e as diversas referências (explícitas ou não) ao longo de sua obra. Em *Le Coupable*, afirma que “Nietzsche a figuré la ‘mort de Dieu’ provoquant, plus loin, le retour à la ‘réalité, mobile, fragmentée, insaisissable’”(BATAILLE, 1973, p. 267). Ademais, sua crítica à ideia de projeto guarda enorme parentesco com a crítica nietzschiana do “mundo-verdade” dos cristãos e de alguns filósofos que, em última instância, implica a renúncia do presente em nome do inacessível, do indemonstrável, do que só pode ser prometido (NIETZSCHE, 2001, p. 41).

Para alcançar o êxtase, ou seja, esse lugar no qual as palavras faltam, fracassam é preciso o abandono do projeto, mas também do desejo de absoluto, de querer ser tudo. Desejo que persegue Tchen em *La Condition humaine* que “[...] il sentait, comme tout mystique, que son absolu ne pouvait être saisi que dans l’instant¹⁰⁰” (MALRAUX, OC1, p. 620). Já Perken, não podia negar a “[...] exigence des choses éternelles, si lourdement imprégnée de son odeur de chair¹⁰¹” (*idem, ibidem*, p. 395). Garine busca o absoluto, não em ideias transcendentais e religiosas, mas na vontade de potência, na força da sua ação. “Dirigir. Déterminer. Contraindre. La vie est là...¹⁰²” (*idem, ibidem*, p. 268), diz o aventureiro a seu amigo, se preparando para deixar a China e o movimento revolucionário. Para Bataille, o absoluto não é outra coisa senão uma exigência de ascese: pretensão de se tornar tudo na posse de Deus¹⁰³ (BATAILLE, 2016, p. 54). Buscar a totalidade, a completude seria uma maneira de querer existir sem limites, sem fendas, sem fragmentações, - o que destruiria, em última instância, a possibilidade de perder-se, de experimentar o isolamento e a angústia. Contra o horror de se pensar a totalidade do ser, Bataille argumenta por uma dissolução do *eu*, uma perda de si até a morte (*idem, ibidem*, p. 69).

Embora exista nos personagens de Malraux uma sede de absoluto e um desejo de lucidez, justamente o que a experiência interior de Bataille recusa, isso não impede que experimentem o seu arrebatamento, que vão ao extremo do possível. Por um deslize, por um tipo de descuido, se vêm confrontados com o horror, a animalidade, o abjeto e o terrificante, instâncias onde o *eu* se perde, como se depois de um grito de dor por um dedo que se mantém na água fervendo, como exemplifica Bataille, se calasse, esquecendo a dor, o dedo, por fim, tornando-se indiferente a si mesmo. Como se “a perda se instala[sse] como um meio de aquisição de um poder sobre si mesmo e uma nova força sobre o mundo” (SILVA, 2006, p. 183).

A experiência interior, no entanto, não procura capturar as significações do vivido a partir de um olhar reflexivo, como fazem os fenomenólogos (FOUCAULT,

¹⁰⁰ “Ele sentia, como todo místico, que o seu absoluto não poderia ser apreendido senão num instante.”

¹⁰¹ “[...] exigência de coisas eternas, tão fortemente impregnada de seu odor de carne.”

¹⁰² “Dirigir. Determinar. Constranger. A vida consiste nisso.”

¹⁰³ Em *A Condição humana*, Gisors conclui que Tchen deseja ser mais que um homem, tem vontade de divindade e que, na verdade, todo homem sonha em ser Deus (MALRAUX, OC1, p. 679).

2001, p. 41), nem instaura uma nova realidade, definida e apreensível, tem por função levar a existência o mais perto possível do inviável, do intolerável, exigindo-lhe, ao mesmo tempo, o máximo de intensidade, de dilaceramento e de impossibilidade. Como confronto constante do extremo do possível, promove dois movimentos que nos interessa sobremaneira, a recusa de uma metafísica da presença e da totalidade do ser, à qual Bataille denomina redução horrenda (2016, p. 68), e a dispersão da subjetividade, o abalo na ‘tranquila’ unidade do *eu*.

3.3.2 O Duplo

As situações - limite vividas pelos protagonistas dos romances de Malraux não oferecem uma saída, tampouco dizem respeito a um tipo de ascese. Análogas à experiência interior, essas situações permitem que os heróis se vejam não mais como uma totalidade inabalável, e sim como “rachaduras, impotência e agitação vã” (BATAILLE, 2016, p. 65). Diante do inumano, da morte, do desconhecido, intuem que não podem ser o que são de maneira indefinida, integralmente. Movimento sutil, esse de fragmentação, ou duplicação do *eu*, tudo se passa como se em apenas um cochilo, o mundo da sensatez ruísse. Um simples vacilo, e o próprio pensamento é assombrado: basta que o solitário se conceba só, nessa simples operação do pensamento, ele se duplicou, em um que se concebe solitário e no *outro* que não se concebia como tal (HÉBERT, 1978, p. 100).

Albert Camus, ao falar do surgimento do absurdo, afirma que um gesto simples é suficiente para que o homem se distancie de si mesmo, basta começar a pensar para ser atormentado (CAMUS, 1965, p. 100). Questionando a si mesmo, não encontra certezas, mas indefinição e impotência. “Car si j’essaie de saisir ce moi dont je m’assure, si j’essaie de le définir et de le résumer, il n’est plus qu’une eau qui coule entre me doigts¹⁰⁴ (*idem, ibidem*, p. 111). Como capturar o conteúdo desse *eu* do qual se tenta assegurar? É em prol dessa dificuldade de compreender-se como totalidade, como uma unidade indefinidamente idêntica a si que Bataille argumentará, afirmando que assim como o livro esgueira-se do seu autor, “a continuação escapa do início” (BATAILLE, 2016, p. 94), o *eu* não permanece o

¹⁰⁴ “Pois se tento capturar esse eu do qual me asseguro, se tento defini-lo, resumi-lo, ele não é mais que uma água que corre entre meus dedos.”

mesmo e sendo um *outro*, duplica-se.

O duplo, tema clássico da literatura, abordado por escritores como Guy de Maupassant, Oscar Wilde, Dostoievski, Jorge Luis Borges, Julio Cortázar, José Saramago¹⁰⁵, dentre outros, está presente também na obra de André Malraux, contudo, restrito aos personagens principais. Em *La Voie royale*, como não pensar Claude e Perken a partir de uma relação de espelhamento e duplicação? Em *Les Conquérants*, o narrador, que parece não ter vida própria, poderia ser considerado uma outra voz de Garine, ou, mesmo, sua sombra. Já em *La Condition humaine*, Kyo sente horror ao se ver cindido, ao não reconhecer a própria voz no gramofone: aquele quem fala é um *outro*. Por sua vez, Clappique, o mitomaníaco, parece brincar deliberadamente com a fragmentação do seu *eu*.

Duplicação, contudo, que não é da ordem da fragmentação do ser descrita por Platão e à qual fizemos alusão no tópico precedente, em que a bipartição representaria um castigo divino e significaria, em última instância, a existência de uma unidade originária perdida. O duplo, ao contrário, põe em questão a própria existência, o homem duvida do que sabe e do que é. Essa é a angústia de Goliádkin, herói do romance *O Duplo*, de Dostoievski, que tendo encontrado sua cópia, um outro *eu*, “[a]caba por duvidar da sua própria existência” (DOSTOIEVSKI, 1963, p. 320).

Embora Claude e Perken não sejam idênticos fisicamente, tais como são os ‘gêmeos’ do romance russo, é possível dizer deles o mesmo que Dostoievski afirmou acerca da relação que Goliádkin, o herói do romance, mantinha com o seu sócia, que “via as coisas com os mesmos olhos que ele” (*idem, ibidem*, p. 329). No entanto, a relação entre Claude e Perken distingue-se da relação dos Goliádkins, porque há entre os aventureiros um mútuo sentimento de não pertencimento ao mundo, uma camaradagem na solidão.

O personagem principal do romance dostoieviskiano¹⁰⁶, Yakov Pietróvitch

¹⁰⁵ É possível encontrar o duplo respectivamente em: *Fort comme la mort* (no famoso retrato da condessa Anny e na sua filha, Annette, com quem guarda semelhanças impressionantes), em *O retrato de Dorian Gray* (Gray e o seu eu aprisionado na tela), em *O duplo* (Goliádkin e sua sombra), em *O outro* (o velho Borges encontrar com seu eu jovem), “Manuscrito achado num bolso” (em que o personagem central usa seu duplo, seu reflexo nos vidros das janelas do metrô, para flertar e seduzir mulheres), em *O homem duplicado* (romance em que Tertuliano, professor de matemática, se vê duplicado).

¹⁰⁶ Jean-Claude Larrat, comentando a obra de Silvie Howllett (*Doistoievski, démon de Malraux*), afirma que Malraux, ao aparecer na cena literária parisiense, mostra grande interesse pelos ‘romances russos’, em especial pela obra de Dostoievski que irá refletir em sua obra, em algumas

Goliádkin, é um funcionário cuja mente parece ser atormentada pela ideia de perseguição, já nos primeiros capítulos confessa ao médico Krestian Ivânovitch que tem inimigos, inimigos terríveis que juraram liquidá-lo (DOSTOIEVSKI, 1963, p. 295). Após ser humilhado num baile em que estavam presentes pessoas importantes da sociedade, inclusive seus chefes, Goliádkin, vaga pelas ruas de São Petersburgo, onde é surpreendido por um homem igual a ele, seu duplo. De início, tudo parece tender para um encontro harmonioso, bebem juntos, prometem cuidar-se mutuamente e serem mais espertos que os inimigos. Goliádkin abriga sua cópia, acreditando ser ele um homem simples, honesto e com quem traçaria uma relação fraternal. Chega mesmo a dizer que iriam viver juntos como peixes na água, como irmãos (*idem, ibidem*, p. 330).

Mas a harmonia dos dois homens não dura senão a noite em que o sócia é recebido em casa de Goliádkin. No dia seguinte, sua máscara começa a cair, suas ações são direcionadas sempre para prejudicar o herói dostoievskiano. O duplo atormenta Goliádkin, é sua ruína, conduzindo-o à loucura, à perda total de si. Enquanto que de maneira oposta, a aventura de Perken caminha na mesma direção que a de Claude, obsidiados pela morte, buscam juntos desafiar a selva e seus próprios destinos.

A diferença de idade entre Claude e Perken, que inexistente entre os Goliádkins, permite-nos traçar outra relação entre eles: a de um homem e seu fantasma no tempo. Perken poderia ser o espectro de Claude, que o acompanharia como uma espécie de projeção do futuro: o aventureiro conhecido por sua legenda seria a realização dos anseios do jovem, ou, contrariamente, Claude seria a sombra que acompanha Perken, como se o herói resgatasse seu passado, sua juventude ávida por ação. Em ambas as possibilidades, o que está em questão é o desdobramento do *eu* e a sua duplicação temporal. Nesse sentido, a ligação entre homem e espectro assemelha-se menos ao duplo de Dostoievski que ao conto *O Outro* de

marcas, algumas reminiscências dostoievskianas, por exemplo, o engajamento de May em seguir Kyo até à morte, eco de Sônia e Raskolnikov (em *Crime e Castigo*), o eco do *Jogador* no personagem Clappique de *La Condition humaine*, ou ainda a semelhança entre os personagens Kirilov, de *Os possessos*, e Tchen, de *A Condição humana* (LARRAT, 2017, p. 1). Vinh Dao (1991, p. 18) também assinala a admiração do escritor pelo romancista russo, uma vez que esse é original a fazer indagações sobre as contradições e obscuridades do ser humano. Segundo Henri Godard, Malraux tematiza o mal, tema presente na obra de Dostoievski, mas distancia-se dele, porque o mal em sua obra não é uma colocada em questão da fé ou da existência de Deus, e sim de uma revolta luceferiana (1996, p. 35). O mal em Malraux é uma questão puramente humana, uma relação do homem com ele mesmo.

Jorge Luis Borges, em que o escritor velho encontra e dialoga com seu *eu* jovem.

No referido conto, o narrador alerta seu leitor de que os fatos expostos foram vivenciados três anos antes e que não foram escritos na sequência do acontecimento porque, temendo perder a razão, preferiu esquecê-los. Escrevendo em 1972, Borges conta o encontro com seu outro *eu* ocorrido em 1969, em Cambridge. Sentando em um banco, observando o rio Charles, pensando na ideia de tempo, a imagem milenar (BORGES, 1978, p. 9) que associa o rio e o constante fluir das coisas, tem seus pensamentos interrompidos ao reconhecer a melodia de uma música uruguaia. Nesse instante, o personagem tem o pensamento reportado para o passado, lembra-se de um lugar desaparecido e de um homem já morto, suscitando-lhe um tipo de *déjà-vu*. Trata-se de música cantada por um jovem que vem sentar-se ao seu lado, cuja voz reconhece com horror. No mesmo sentimento vivenciado por Goliádkin frente ao seu duplo, Borges escuta sua própria voz.

Ao se apresentarem um ao outro, descobrem que são ambos Jorge Luis Borges: “En ce cas, lui dis-je résolument, vous vous appelez Jorge Luis Borges. Moi aussi je suis Jorge Luis Borges. Nous sommes en 1969, et dans la ville de Cambridge¹⁰⁷” (BORGES, 1978, p. 10). Um encontro aparentemente impossível entre um indivíduo jovem e ele já adulto. O escritor consagrado, mas também calejado de críticas e fracassos, defronta-se com o escritor jovem, que ainda está a descobrir os literatos clássicos, entre eles Dostoievski, “o mestre russo”, a quem o jovem Borges faz menção. Primeiro, diz ter lido *Os Demônios*, em seguida, cita *O Duplo*, referência nada casual, pois tal como o conto de Borges, o romance aborda a história de um homem que “dá para ver as coisas em duplo” (DOSTOIEVSKI, 1963, p. 322).

Na verdade, em Borges a fragmentação é ainda mais complexa. Não são apenas dois *eus* como afirma o autor: “sur ce même banc situé à la fois dans deux époques et dans deux endroits¹⁰⁸” (BORGES, 1978, p. 16) e sim três: o Borges que narra em 1972, o de 1969 (momento do encontro) e o jovem Borges de 1917. Por isso, o conto, narrado no presente, retoma ao passado descrevendo o momento em que o narrador dialoga com seu *eu* jovem. Borges velho conta alguns acontecimentos de sua vida, falando o passado, diz, ao mesmo tempo, acerca do

¹⁰⁷ “Nesse caso, eu lhe disse resolutamente, você se chama Jorge Luis Borges. Eu também sou Jorge Luis Borges. Estamos em 1969 e na cidade de Cambridge”.

¹⁰⁸ “[...] sobre esse mesmo banco situado ao mesmo tempo em duas épocas e em dois lugares”.

futuro, uma vez que tais eventos não aconteceram para o *outro*. Por seu turno, o jovem descreve seu presente que é para o outro, seu passado. A narrativa de Borges joga com a esfacelamento do *eu*, interpondo a percepção de três tempos, passado-presente-futuro, mas brinca também com a espacialidade. O velho afirma que o encontro se passa em Cambridge, mas o jovem, embora aceitando a semelhança existente entre eles, recusa-se a concordar com a localização sugerida pelo outro: “[m]oi, je suis à Genève, sur un banc, à quelques pas du Rhône¹⁰⁹” (BORGES, 1978, p. 10).

Se *La Voie royale* pode ser lida como a história de um homem e seu fantasma do passado (ou do futuro), o que nos faria supor que um dos personagens é o espelho do outro, o desdobramento do *eu* pode ser lido também sobre outra ótica, na relação de Perken com seu próprio corpo. Primeiro, o conquistador desconhece seu riso, ouvindo-o como se fosse o riso de um *outro*, em um simples descuido e o estranhamento de si faz surgir uma segunda figura, uma sombra. Num outro momento, após ser ferido e ter sido desacreditado por dois médicos, Perken “se sentit brutalement séparé de son corps, de ce corps irresponsable qui voulait l’entraîner dans la mort¹¹⁰ (MALRAUX, OC1, p. 483). A dissociação aqui ocorre entre a consciência que ele tem de si, sua vontade de viver, e seu próprio corpo, essa carne ferida que iria matá-lo. Como Perken, Kassner procura desprender-se desse *eu* que se acostumara a viver, tentando desfazer-se de suas memórias para não trair o movimento revolucionário diante da tortura, o que o torna, simultaneamente, preso ao seu corpo e separado dele.

On aperçoit une certaine parenté entre l’expérience [...] de Kassner] et celle de Perken malade et confronté avec la mort. Dans les deux cas, l’homme veut se séparer de son propre corps dont l’existence le menace de souffrances et de mort (car dans *Le Temps de mépris*, le prisonnier sait qu’il risque d’être torturé)¹¹¹ (FICHT, 1964, p. 42-43).

Em um degrau menor de duplicação, Garine se vê separado de si, quando a doença o abate, o herói moribundo não é mais o mesmo, não apenas porque não

¹⁰⁹ “[e]u, eu estou em Genebra, sobre um banco, a alguns passos do Ródano”.

¹¹⁰ “[...] sentiu-se brutalmente separado de seu corpo, desse corpo irresponsável que queria arrastá-lo para a morte.”

¹¹¹ “Percebe-se um certo parentesco entre a experiência [...] [de Kassner] e a de Perken doente e confrontado com a morte. Nos dois casos, o homem quer se separar do seu próprio corpo cuja existência o ameaça de sofrimentos e morte [pois em *Le Temps de mépris*, o prisioneiro sabe que corre o risco de ser torturado]”.

pode mais dirigir e lutar, mas também porque sua própria voz se modifica, ganhando um outro tom, como se um outro Garine surgisse. Não um Garine separado de seu corpo, como o aventureiro Perken ou o comunista Kassner, mas de toda a sua vida, isto é, de sua biografia que é o testemunho da passagem de seu corpo no tempo (FITCH, 1964, p. 44). Ao ficar doente, aparta-se de sua ação (MALRAUX, OC1, p. 252), separa-se de seus atos, não se reduzindo a eles. É o que Kyo conclui em *La Condition humaine*, o homem não é apenas a súmula de seus atos, isto é, sua biografia, é também suas ambições, seus desejos, é o que ele pode fazer (*idem, ibidem*, p. 679). Contrariamente ao personagem Tcheng-dai que se ocupava integralmente de sua imagem, Perken, Garine e Kyo são indiferentes ao prazer de representar a sua biografia (*idem, ibidem*, p. 378) ¹¹².

A relação entre o homem e seu fantasma, em *La Condition humaine*, se mostra mais inquietante e assustadora. Kyo, ao ouvir uma gravação da sua voz em um disco, não a reconhece como sua, supondo ter sido substituída pela de outrem. Aquele que tinha sua voz gravada era um *outro*, o desconhecido que, em *O duplo*, Goiliádkin, ao mesmo tempo, teme e anseia por seu encontro (DOSTOIEVSKI, 1963, p. 314). O desconhecido que lhe parecia familiar, que o tinha visto muitas vezes. “Tinha-o visto há tempos e muito recentemente” (*idem ibidem*, p. 315). Inquietude que persegue Kyo ao longo do romance, apresentando-se em intervalos regulares, como se a desconfiança da unidade do *eu* e sua respectiva angústia traçassem outro caminho a ser explorado em *La Condition humaine* que não o da fraternidade viril.

Lu Yu-sheun, outro comunista, explica a Kyo que ele não pode reconhecer sua própria voz porque a ouviu objetivamente, como os *outros*, pelos ouvidos e não mais pela garganta como habitualmente fazia¹¹³. É o anúncio da duplicação do *eu*: um que pode ser ouvido pelos outros, que existe para eles, exteriormente, e o *outro* que é ouvido por si mesmo. Mas essa explicação, de que existimos em dois modos de ser, uma existência projetada para os outros, e outra vivenciada interiormente, não impediu que a angústia continuasse a atormentar Kyo. Enquanto aguardava o

¹¹² O que, de fato, a biografia pode retratar? Sobre isso, ver o próximo capítulo desse trabalho.

¹¹³ Segundo Hébert, a explanação de Lu Yu-sheun sobre a dualidade de Kyo esconde uma significação: “la voix, le disque sont des images qui renvoient directement à la dualité fondamentale vie-mort” (1978, p. 102). Na consciência que se tem de si mesmo, de um eu duplicado, seja espacial (como o corpo de Perken e as vozes de Garine e Kyo), seja temporalmente (as lembranças de Perken, ou do velho Borges), dissipa-se a ilusão de uma unidade e descobre-se o laço entre a vida e a morte.

barão Clappique, não conseguia se concentrar, o calor o paralisava, uma preocupação que

[...] avait rôdé sous as marche s'épanouissait en une confuse fatigue; ce disque, sa voix qui'il n' avait pas reconnue, tout à l'heure chez Hemmelrich. Il y songeait avec la même inquietude complexe qu'il avait regardé, enfant, ses amygdales que le chirurgien venait de couper. Mais impossible de suivre sa pensée¹¹⁴ (MALRAUX, OC1, p. 528, grifo do autor).

Kyo vivencia a experiência da separação e do desdobramento ao ver suas amígdalas cortadas, mesma estranheza e horror de Perken olhando seu pé dolorido e morto. Inquietação complexa que, segundo Albert Camus, não surge somente diante do mundo, mas de nós mesmos. O homem pode ser acometido por uma náusea frente a algo de si que lhe permanece irreduzível, que lhe escapa. Do mesmo modo que uma paisagem, por mais bela que seja, nos parece estranha, dotada de uma densidade e hostilidade primitivas, há uma enorme queda frente aquilo que somos, há certos momentos que nossa imagem no espelho nos causa estranhamento, o irmão familiar que encontramos nas nossas próprias fotos nos é também inquietante (CAMUS, 1965, p. 109).

Inquietação com a qual brinca Clappique, o barão mitomaníaco de *La Condition humaine*. Personagem considerado um resquício do gênero *farfelu*, presente nas primeiras obras de Malraux¹¹⁵, Clappique se opõe aos revolucionários chineses, por sua inércia e por sua falta de engajamento, todavia, mais complexo do que aparenta ser, é também um personagem em que encontramos o questionamento da solidão, a problematização da criação artística¹¹⁶ e a fragmentação do *eu* numa escala intensificada e intencional. Ele próprio se sabe mitomaníaco, confessando às dançarinas do *Black Cat*: “Vous voyez ma tête? Voilà où mènent vingt ans de fantasie héréditaire”¹¹⁷ (MALRAUX, OC1, p. 528).

Clappique é considerado por Gaëton Picon o personagem que pensa a vida

¹¹⁴ [...] havia vagado sob sua marcha difundia-se numa confusa fadiga; o disco, a *sua* voz que ele não reconheceria havia pouco, em casa de Hemmelrich. Pensava nisso com a mesma inquietação complexa com que olhava, quando criança, as amígdalas que o médico acabara de cortar. Impossível de seguir seu pensamento.

¹¹⁵ *Lunes en papier, Royaume-Farfelu e Écrit pour une idole à trompe*.

¹¹⁶ Clappique se via com um artista, recusando a escrever romances, ele os vivia. Por isso, ele indaga como pode o termo “fazer uma história” significar na língua francesa escrever uma história e não vivê-la. Em *Antimémoires*, Malraux o torna um escritor de romances.

¹¹⁷ “Vês minha cabeça? Eis onde levam vinte anos de fantasia hereditária.”

como uma mentira, porque vive como se estivesse num jogo, onde reina o acaso. A cada nova história contada, sua máscara se renova, interpretando um novo papel. “Mais au fond de Clappique, [constate Gisors] n’étaient ni la douleur, ni la solitude, comme chez les autres hommes [...] Au fond de Clappique, il n’a rien, car Clappique n’est qu’une succession de masques : Clappique n’a pas d’âme¹¹⁸” (LARRAT, 1992, p. 56).

A sucessão de histórias inventadas por Clappique, no entanto, não produz nenhum compromisso com a vida, menos ainda com os outros que parecem desempenhar apenas o papel de figurante de suas narrativas, ou de um espectador sem participação efetiva na comédia encenada. Para ele, nada era real, razão pela qual se diz que ele nega a vida. O que é essencial, em sua concepção, não é o que a maioria dos homens usa para fundamentar suas vidas: trabalho, amor, família, e sim o fato de que nada existe e tudo é sonho. (MALRAUX, OC1, p. 539). Clappique reinventa sua biografia a cada dia, a cada história narrada, recheando-as de peripécias e de acontecimentos mirabolantes, fazendo-o tresvariar. “Il avait parfois besoin de s’inventer des biographies completes [...]”¹¹⁹ (*idem, ibidem*, p. 692).

Sua jogada com o destino, todavia, não o torna menos solitário, não lhe arranca o peso da consciência por ter sido responsável pela prisão de Kyo. Desengajado e incapaz de honrar sua palavra, não cumpre o trato feito a Kyo de lhe dar mais informações sobre a represália que se armava contra os revolucionários, ao invés disso, Clappique passa a noite jogando¹²⁰. Eram os jogos, aliás, outra de suas obsessões, se tornando mesmo uma espécie de vício delirante ao ponto de uma simples bolinha decidir não só o destino do jogo, mas também o da sua própria vida. Via na jogatina um tipo de aventura, como se pudesse estar sempre arriscando, apostando em coisas incertas. A roleta era o movimento da fortuna, jogava sua bolinha na casa da fatalidade, arriscando tudo que tinha, deixava de se sentir um homem qualquer para experimentar a sensação de ser Deus.

¹¹⁸ “Mas no fundo de Clappique [constata Gisors] não estavam nem a dor, nem a solidão, como nos outros homens [...] No fundo de Clappique, não havia nada, pois Clappique não é senão uma sucessão de máscaras: Clappique não tem alma.”

¹¹⁹ “Ele tinha necessidade de inventar para si biografias completas [...]”

¹²⁰ Clappique, na verdade, primeiro se compromete com Kyo em lhe dar mais informações sobre a investida anti-revolucionária, em troca de dinheiro para sua fuga. Depois, a pedido de Gisors, tenta interceder pela vida de Kyo junto ao chefe de polícia, Köning, a quem salvara a vida. No entanto, o policial nega-se a livrar o comunista e diz ter pago o favor prestado por Clappique, advertindo-o de que deveria partir para não ter o mesmo fim de Kyo. Clappique não vai ao encontro marcado com Kyo.

Cette boule dont le mouvement allait faiblir était un destin, et d'abord son destin. Il ne luttait pas contre une créature, mais contre un espèce de dieu ; et ce dieu, en même temps, était lui-même. La boule repartit. [...] Grâce à elle, il assouvissait ensemble, pour la première fois, les deux Clappique qui le formaient, celui qui voulait vivre et celui que voulait être détruit¹²¹ (MALRAUX, OC1, p. 688).

Não se tratava de ganhar ou perder, de um modo ou de outro ele não largava a roleta, era o risco que o impulsionava a jogar, como se a cada jogada brincasse com a própria liberdade, apostasse num gesto absurdo. Mesmo tendo em mãos seus últimos dezesseis dólares, queria continuar, sentir a emoção de uma última jogada, o êxtase que provém do “tudo ou nada”. Sua fascinação diante do jogo, entretanto, não impedia que Kyo lhe viesse à mente, como se este estivesse acorrentado à bola (*idem, ibidem*, p. 690), fazendo-o indagar, sem se mover do cassino, se não haveria tempo de salvá-lo, pois talvez pudesse adverti-lo.

Na volta para casa, quando a noite já avançava, tendo perdido todo o seu dinheiro, o silêncio dos astros, o abandono da cidade e “[...] une conscience aigüe de sa solitude¹²²” (MALRAUX, OC1, p. 701) pesavam-lhe, não conseguiria parar de pensar em Kyo. Era preciso ser outro para suportar o peso da traição, era preciso ir jogar com o desdobramento do seu *eu*, encená-lo, beirar a loucura novamente. Dessa vez, procurou despertar a compaixão de uma prostituta, ao afirmar que seria a última vez que se deitaria com uma mulher porque iria se matar. Suas narrativas, contudo, não podem ser pensadas apenas em termos fictícios, pois quando ele “[...] disait qu’il se tuerait, il ne se croyait pas; mais puisqu’elle le croyait, il entra dans un monde où la vérité n’existait plus. Ce n’était ni vrai, ni faux, mais vécu”¹²³ (MALRAUX, OC1, p. 693).

O fato é que ele não se mata, pois mesmo sua própria morte não lhe parecia verdadeira na atmosfera pouco humana onde havia adentrado. Diante do espelho, o duplo lhe aparece com toda força, é para ele que o barão demanda o sentido de toda sua farsa, de suas “fraternidades provisórias”.

¹²¹ Aquela bolinha cujo movimento iria se enfraquecer era um destino, e antes de tudo *seu* destino. Não lutava contra uma criatura, mas contra uma espécie de deus; e esse deus era, ao mesmo tempo, ele próprio. A bolinha voltou a partir. [...] Graças a ela, ele satisfazia ao mesmo tempo, pela primeira vez, os dois Clappiques que o formavam, o que queria viver e o que queria ser destruído.

¹²² “[...] uma consciência aguda da sua solidão”.

¹²³ “[...] dizia que se matava, não pensava como tal, mas como ela o acreditava, ele entrava num mundo onde a verdade já não existia. Não era verdadeiro nem falso, mas vivido”.

Il grimace devant son miroir, en quête d'une problématique identité, songeant, avec une cruelle lucidité, à l'avenir pitoyable qui l'attend, dégoûté de lui-même sans avoir le courage de se tuer. [...] Il flirte avec le 'comique atroce de la folie' avant que la visite impromptue de Gisors ne le fasse 'dégringoler dans le réel'¹²⁴. (MOATTI, 1991, p. 83).

Estaria ficando louco, debochando de si mesmo num quarto solitário? Não, Clappique apesar de suas fantasias, é lúcido. Recusa a hipótese do suicídio, tem consciência de que não quer morrer e de que os produtos da sua imaginação não podem afastar seus temores. Seu drama consiste nesse contraste entre a fascinação de encenar, de criar um *eu* a cada história contada, vivendo-o, e saber que suas criações são fugidias, passageiras¹²⁵.

Apesar de não ter ajudado Kyo nem ter recebido dele dinheiro para sua fuga, se viu associado aos comunistas, o que o obrigava a fugir, contudo, não tinha dinheiro nem bilhete, nem mesmo passaporte. É assim que se fazendo passar por um marinheiro para entrar no barco cuja destinação era a Europa, modificara-se. "Depuis qu'il avait changé de costume, les regards, autor de lui, n'étaient pas les mêmes. L'habituel interlocuteur de sa mythomanie était devenue foule"¹²⁶ (MALRAUX, OC1, p. 727)".

Há aí uma espécie de representação que não pode ser posta em valores de verdade, a fabulação é para ele vital, porque é vivida, porque por meio dela ensaia mascarar sua condição, fugir das relações sociais e dos engajamentos políticos. Sua criação artística da vida, sua duplicação intencional o protege da humilhação e dos embaraços da vida cotidiana, todavia nada pode contra sua angústia.

¹²⁴ "Ele faz careta diante do espelho, à procura de uma problemática identidade, sonhando, com uma cruel lucidez, com o futuro lamentável que o espera, desgosto consigo mesmo sem ter coragem de se matar. [...] Flerta com o 'cômico atroz da loucura' antes que a visita indesejada de Gisors não o faça despencar no real."

¹²⁵ Primeiro personagem malruciano a problematizar a criação artística. É ele que em *Antimémoires* se tornará autor de um livro, Regne de Malin.

¹²⁶ "Desde que mudara de roupa, os olhares, em volta dele, não eram os mesmos. O habitual interlocutor de sua mitomania havia se tornado multidão".

2 A QUESTÃO (AUTO)BIOGRÁFICA E O ESFACELAMENTO DO AUTOR

Ainda mantendo a investigação no domínio do *eu*, procuraremos nesse capítulo pensar seu papel na tradição literária, buscando determinar as razões que conduziram a uma supremacia do *eu* do autor nas leituras e análises da escritura malruciana. Ao mesmo tempo, procuraremos desvencilhar dessa concepção limitativa a partir das críticas endereçadas à figura do autor e à concepção de literatura como comunicação e reprodução de ideias, o que nos conduzirá ao cerne das discussões dos intelectuais dos anos sessenta, como Roland Barthes, Maurice Blanchot e Michel Foucault. Em primeiro lugar, buscaremos mostrar como a crítica malruciana, em sua maioria, leu sua obra a partir de uma redução (auto)biográfica, em que o *eu* do escritor era o centro de onde emanava o sentido, em segundo, sobretudo com as reflexões de Michel Foucault acerca do movimento contradiscursivo da literatura, caminharemos em direção a uma literatura que, tal como o fenômeno erótico, mantenha estreita relação com o movimento de transgressão e com a morte, e que permita o aparecimento do *outro*.

2.1 Malraux e a questão (auto)biográfica

A obra malruciana sofreu sondagens de toda natureza. Sociólogos, filósofos, historiadores, todos procuraram encontrar elementos que aludissem à suas realidades, que contribuíssem com seus domínios. Sondagens que se fundamentavam na natureza expressiva e referencial da literatura, na possibilidade de representar o mundo, expressá-lo de maneira fidedigna, tal como um espelho¹²⁷. Nessa concepção, o autor teria a função essencial de mediar a relação entre mundo e linguagem, de revelar a verdade do mundo.

Preso a uma dimensão expressiva e referencial, o texto de Malraux não pode ser analisado do ponto de vista das formas e das estruturas, tampouco lido a partir de uma concepção moderna da literatura (DIEUDONNÉ, 2003, p. 221), cuja característica principal é a de contestar a própria ideia de linguagem. Denominada

¹²⁷ Segundo Leila Perrone-Moisés (2005, p. 10), os textos da modernidade recusarão a compreensão da literatura como representação, como espelho do mundo.

escritura por Deleuze, Barthes e Derrida, a literatura moderna distingue-se da abordagem representativa justamente pelo rompimento com a autoridade do autor e com ideia de referencialidade, rejeitando a linguagem ‘como significante’, como veiculadora de sentido.

Numa espécie de redução biográfica, o significado da obra estaria intimamente ligado à figura autoral, que funcionaria como a origem e o princípio unificador das ideias reproduzidas no texto. O autor seria, então, proprietário da obra e porta-voz da verdade. Sua vida ganhou o estatuto de objeto crítico, compreender o texto implicava mapear as experiências vividas pelo escritor, como se sua vida conduzisse-nos à obra, indicando-nos o caminho para o seu sentido.

A estreita relação entre vida e obra, predominante na maior parte das análises literárias, bem como de outros domínios, remetia-nos a exterioridade, a figura de Malraux em suas múltiplas instâncias, o aventureiro, o revolucionário, o antifascista e, por fim, o ministro. Isso fez do dado biográfico, segundo Jeannelle, [...] la clé de lectures des textes, devenus simples véhicules pour accéder à ce qui serait l'unique préoccupation de Malraux et sa principale création, à savoir, son existence elle-même¹²⁸ (JEANNELLE, 2016, p. 11).

Um sólido edifício biográfico foi erigido com as publicações do *Nos Vingt Ans* e, posteriormente, dos seis volumes de *Le bruit de nos pas* de Clara Malraux, *La Jeunesse d'André Malraux* de André Vandegans, *L'Aventure indochinoise d'André Malraux* de Walter Langois e *Malraux* de Robert Payne, e consolida-se com a obra de Jean Lacouture (*André Malraux: une vie dans le siècle*). Para Jean-Louis Jeannelle, todos os parâmetros críticos foram fixados, primeiro, pela biografia de Clara, na qual ela expõe a vida íntima do autor, e, em segundo lugar, pelo texto de Lacouture que é um tipo de “[...] monument de genre mêlant l'emphase et la démystification, la tonalité épique et la distance ironique, selon un subtil dosage dont ses successeurs ne se défèrent jamais réellement¹²⁹” (JEANNELLE, 2016, p. 10).

Em *Malraux par lui-même* (1953) de Gaëton Picon¹³⁰, é possível identificar alguns dos pressupostos com os quais a crítica operou: o *eu* do autor como a

¹²⁸ “[...] a chave de leitura dos textos, tornados simples veículos para aceder a essa que seria a única preocupação de Malraux e sua principal criação, a saber, sua existência ela mesma”.

¹²⁹ “[...] o monumento de gênero misturando a ênfase e a desmistificação, a tonalidade épica e a distância irônica, conforme uma sutil dosagem da qual seus sucessores não se desfazerão jamais”.

¹³⁰ Picon afirma que, apesar de alguns romances terem sido escritos em terceira pessoa, toda a obra de Malraux é escrita em primeira pessoa (PICON p. 17), enfatizando o seu aspecto autobiográfico.

instância responsável pela organização e expressão das ideias, e sua presença no mundo, o que implica a influência do contexto sócio- histórico em que estava inserido. Qualquer tentativa de ler os romances de Malraux recairia no fracasso se não se atentasse para um componente essencial, qual seja, “[...] l’accord entre les expériences d’une vie liée aux constellations de l’Histoire et des possibilités latentes d’expression¹³¹” (PICON, 1955, p. 11).

Robert Payne foi outro crítico que não cessou de analisar seus romances a partir de acontecimentos vivenciados pelo autor, pressupondo a existência de critérios nítidos para separar os elementos autobiográficos dos fictícios. Isso resultou numa leitura amarrada aos acontecimentos históricos e pessoais vivenciados pelo autor. Em *Les Noyers d’Alterburg*, por exemplo, Payne, sem ao menos refletir acerca de uma possível resistência da linguagem, afirma que toda a descrição dos tanques de guerra contida no romance deriva das impressões pessoais de Malraux quando esteve preso (PAYNE, p. 245). Os trechos em que o narrador relata sua sensação de retorno à vida e à liberdade conduzir-nos-iam infalivelmente à memória do autor.

Filiando obra ao autor, texto ao contexto, a crítica viu em Malraux uma testemunha da história e buscou em seus romances tanto uma fiel representação dos conturbados acontecimentos do entreguerras, quanto a possibilidade de resposta aos problemas sociais e políticos sofridos. Para seus exegetas, o fato de Malraux e seus contemporâneos, - Saint-Exupéry, Simone de Beauvoir, Jean-Paul Sartre e Albert Camus – terem testemunhado acontecimentos catastróficos, suas obras não fizeram senão emergir um grito existencial. Considerada como resultado da traumática experiência das duas Guerras, a produção artística desse período deveria ser compreendida em termos de ‘vida e obra’¹³².

Malraux afirmou que a diferença entre seus contemporâneos e seus mestres, vinte anos antes, era a presença da história, que tinha atravessado sua geração como um tanque de guerra (LACOUTURE, 1975, p. 15). Numa compreensão similar, Sartre, a respeito do pós-guerra, afirmou que a historicidade recaiu sobre

¹³¹ “[...] o acordo entre as experiências de uma vida ligada às constelações da História e das possibilidades latentes de expressão.”

¹³² Pierre-Henri Simon supõe que a guerra e os acontecimentos políticos foram decisivos para, inclusive, se falar em uma “geração”, já que se tratava de homens nascidos numa mesma época e afetados pelas mesmas transformações e que tiveram, em razão disso, uma disposição comum, uma inclinação a colocarem os mesmos problemas, a pensarem temas próximos, bem como soluções parecidas (1950, p. 8). Sobre isso ver Albert Thibaudet (1950, p. 9), Eliane Tonnet-Lacroix (1993, p. 5), Emanuel Mounier, Virgílio Ferreira, dentre outros.

seus contemporâneos de tal modo que se concentrou em todos os pensamentos, em todas as atividades¹³³. Colocando a literatura a serviço da história, os críticos, e também os artistas, chamaram a atenção para o papel político e moral do escritor, defendendo uma escrita engajada.

Como ressalta Thibaudet, “[...] le problème de l’indépendance de l’écrivain est devenu, depuis la guerre, particulièrement délicat” (1950, p. 530). A questão ‘Pourquoi écrivez-vous?’, posta pela enquete da revista *Littérature* em 1919, ressoou por muito tempo entre os intelectuais, mesmo após a Segunda guerra, quando se viu Sartre defendendo uma literatura do engajamento¹³⁴ e Albert Camus escrevendo sobre o papel político do artista.

A história tornou-se um elemento fundamental para a produção literária, sobretudo em seu aspecto conteudístico e, conjuntamente, o valor da obra passou a ser medido pelo maior ou menor engajamento do autor nas questões políticas e sociais. Na verdade, não era suficiente que se escrevesse sobre os temas políticos e da atualidade, que se inserisse o histórico no plano discursivo, era preciso, ainda, que os escritores se engajassem eles mesmos na política.

A Malraux, por conseguinte, foi atribuído o mérito de ter sido o pioneiro dessa literatura perpassada pelo espírito histórico e o responsável pela obra de seus sucessores, já que, antes de Sartre e Camus, havia visionado o sentimento de absurdo. Sua adesão ao dado histórico teria ocorrido com o abandono dos contos fantasiosos e fantásticos (o *farfelu*) e com a publicação de *Les Conquérants*, romance em que problematiza a questão da revolução e introduz uma série de novas técnicas narrativas para adaptar a linguagem às exigências de um romance cujo tema central era a história.

Para inserir o acontecimento histórico em suas obras e dar conta de seu aspecto dinâmico, Malraux teria criado novas técnicas narrativas análogas às do cinema, como o jogo de cenas, o fundo musical e a focalização interna, propiciando

¹³³ Segundo Sartre “a historicidade refluíu sobre nós; em tudo o tocávamos, no ar que respirávamos, na página que líamos, naquela que escrevíamos, no próprio amor, descobríamos algo como um gosto de história, isto é, uma mistura amarga e ambígua de absoluto e transitório” (SARTRE, 2004, p. 158).

¹³⁴ É preciso assinalar que o conceito de engajamento, em *O que é a literatura?*, não significa o compromisso político com determinadas ideologias ou com uma linguagem panfletária. No capítulo “Por que escrever?”, o filósofo afirma que engajar-se é comprometer-se com as possibilidades da escrita, é retomar em cada palavra, em cada obra a totalidade do ser (SARTRE, 2004, p. 47). Segundo Leyla Perrone-Moisés, apesar da afirmação da responsabilidade do autor frente à liberdade do leitor (escrever seria um ato de confiança na liberdade humana), no último capítulo do livro, “Situação do escritor em 1947”, Sartre valoriza a ditadura do proletariado em detrimento dos escritores burgueses, o que o leva a algumas contradições (PERRONE-MOISÉS, 2007, p. 17).

a polifonia do texto, possibilitando a apresentação de muitas perspectivas e testemunhos.

Dentro dessa concepção de literatura, a crítica acolheu bem seu primeiro romance “histórico”, em 1928, vendo-o como uma representação das aflições do mundo degradado em que viviam seus contemporâneos. Seus textos foram recebidos e avaliados pelo crivo da verossimilhança, de tal modo que “ [...]les imprécisions, les lacunes et les déformations des événements figurent pour certains critiques comme des infidélités à l’histoire” (SILVA, 1999, p. 42)¹³⁵. Em contrapartida, seus ‘acertos’, ou seja, sua capacidade de refletir o real levou alguns críticos (Gaeton Picon foi exemplar) a ver na figura de Malraux um profeta cujas obras prenunciaram a atualidade do século XX.

Em torno dos chamados ‘romances revolucionários’¹³⁶, muitas discussões foram suscitadas, sobretudo a partir de um viés marxista. Tratava-se de perceber o quanto a obra era capaz de captar o reflexo do real, e também o quanto se propunha a desmascarar a aparência falseadora da vida cotidiana, o que Lukács denominava estruturas fetichizadoras¹³⁷. Todo o debate estabelecido entre Malraux e Trotski dizia respeito à existência ou não de uma consciência coletiva revolucionária em *Les Conquérants*. Trotski, em ‘La Révolution étranglée’, o classificou como uma crônica romanceada, embora incompleta, da Revolução Chinesa. Contudo Malraux recusou essa classificação, tendo em vista, primeiro, que o acento principal foi dado a um indivíduo e não a uma coletividade e, em segundo lugar, que a óptica do romance, – e não a da história-, prevaleceu em seu texto (MALRAUX, OC1, p. 309).

A exigência da reflexão histórico-social no romance e da participação efetiva do autor na vida política só reforçou o agrilhoamento da obra ao autor. Tratava-se, ainda, de confiar-lhe o significado da obra, recorrendo seja a um *eu* que lhe era anterior, e que podia explicar sob quais condições e com quais intenções havia produzido (recorrendo à memória), seja a um *eu*, que posterior à publicação da obra,

¹³⁵ “[...] as imprecisões e as deformações dos acontecimentos figuram para certos críticos como infidelidades à história”.

¹³⁶ Nome atribuído aos três romances de Malraux, cuja temática é a revolução: *Les Conquérants*, *La Condition humaine* e *L’Espoir*,

¹³⁷ Para Lukács, as tendências fetichizadoras manifestam-se na cotidianidade, mesmo antes do discurso científico e da arte. Essas tendências levam os homens a crer, equivocadamente, que toda a vida social é submetida às leis “eternas e inflexíveis” (LUKÁCS, 2003, p. 224) e que seu mundo circundante é congelado. A arte, desse modo, deve refletir o real, não em suas parcialidades e ilusões, e sim em sua totalidade.

podia tecer comentários e fazer declarações, como fez Malraux, respondendo a Trotski para explicar sua obra.

Até os anos setenta as publicações concernentes a Malraux ligavam-no incisivamente à sua obra, exaltando sua figura mítica, se bem que com a publicação da biografia de Lacouture (1973) a crítica sofreu uma reviravolta, passou a tentar evidenciar suas imposturas e a desmascarar sua legenda. Mudança, entretanto, que nada alterou a metodologia na abordagem das obras, permanecendo voltada para a ideia de um sentido agregado ao autor.

Em *André Malraux: une vie dans le siècle*, Lacouture mescla trechos de *La Voie royale*¹³⁸ com relatos da viagem do autor à floresta cambojana. No subcapítulo ‘La Forêt’, o comentador expõe as motivações que levaram Malraux e sua esposa, Clara, a Indochina, à procura de estátuas, introduzindo, em seguida, o diálogo dos personagens do romance, como se fosse a transposição de uma suposta conversa ocorrida entre Malraux e sua esposa, em que decidiam o que fazer com as estátuas.

A narrativa desenvolve-se em torno da aventura, dos perigos vivenciados por Claude e Perken na floresta tropical da Indochina em busca de estátuas da civilização *khmer*, que por sua semelhança foi identificada à missão arqueológica do autor, classificada como autobiográfica. O que quer dizer que Claude, personagem central do romance, seria a representação de André Malraux, e o enredo, sua própria aventura¹³⁹.

Oliver Tood, anos mais tarde, também insistiu na semelhança entre a primeira parte de *La Voie royale* e a experiência do jovem Malraux. No entanto, mostrou-se mais severo ao analisá-lo. Em *André Malraux une vie*, há dois capítulos cujos títulos são frases interrogativas em que é possível perceber, de antemão, a ironia de Tood, em ‘Faux voleurs?’ ele questiona se, de fato, Malraux e Clara, ao contrário de aventureiros, não seriam ladrões, em ‘Vrai révolutionnaire?’, coloca em dúvida a imagem de revolucionário, de homem engajado, construída em torno de Malraux. O grande problema suscitado por sua análise não seria a avaliação das ações e do

¹³⁸ Embora tenha sido o primeiro romance a ser escrito, *La Voie royale* foi publicada em 1930, após *Les Conquérants*.

¹³⁹ Tanto Robert Payne (1970 p. 59) quanto Oliver Todd (2001, p. 157) entendem que o personagem Claude é uma representação de Malraux.

caráter do escritor, ou seja, sua tentativa de desmistificá-lo, e sim o fato de seu julgamento vincular-se às obras¹⁴⁰. As censuras de Todd

[...] não se limitam nem ao homem, nem mesmo ao homem político: atingem a própria obra, da qual só subsistem, ao fim e ao cabo, obras de adolescência sem importância, romances, quando muito, de sucesso relativo, escritos sobre arte excessivamente complicados e memórias, mesmo tratando-se de Antimemórias, falseadas (DIEUDONNÉ, 2003, p. 203).

Se essa nova tendência crítica buscou construir outra imagem do autor, a de um Malraux dissimulado, teatral (TODD, 2001, p. 186) e consonante a uma obra falseada e insignificante, não deixou de estabelecer uma relação de filiação entre eles, ainda que a partir de aspectos negativos.

Pensando a escritura malruciana como (auto)biográfica¹⁴¹ e testemunhal, a crítica ignorou todas as dificuldades resultantes de uma concepção de gênero puro e absoluto, inclusive a questão da sua própria constituição: seria o autobiográfico evidente por si a ponto de não confundir-se com a ficção? A autobiografia daria conta do aspecto inacabado e inacessível da vida daquele que escreve? Os exegetas malrucianos não se indagaram pela condição de possibilidade do registro (auto)biográfico, desviaram-se da indagação do seu próprio objeto de trabalho, pressupondo existir uma relação facilmente discernível entre vida e obra, entre escrita de si e ficção.

Philippe Lejeune, que se propôs a refletir sobre as dificuldades inerentes ao gênero autobiográfico, estabeleceu como pressuposto norteador a identidade entre o autor, o narrador e o personagem, reunindo no autor duas instâncias, a do *eu* enunciativo (o interior do texto), produtor de um discurso e a do *eu* real (o fora do texto), como uma pessoa socialmente responsável¹⁴². De acordo com o crítico francês, a identidade que fundamenta o pacto autobiográfico diz respeito ao nome

¹⁴⁰ No capítulo intitulado “1933”, uma série de apresentações históricas faz supor que Malraux cria sua legenda, que ele age e se engaja politicamente apenas para encontrar inspiração, para escrever suas obras. Envolvendo-se em questões políticas, Malraux teria detectado nos homens uma vontade de dignidade em oposição à dominação nazista da época, o que lhe rendeu o tema de *La Condition humaine* (TODD, p. 186).

¹⁴¹ Os comentadores da obra malruciana, em geral, partiram do princípio de que ela estava repleta de dados autobiográficos e que cabia a eles traçar, com nitidez, os limites entre o biográfico e o ficcional.

¹⁴² O nome próprio para Lejeune é anterior à linguagem, exterior ao texto, constituindo-se no mundo, é um dado referencial. O nome do autor funda-se em duas instituições sociais: “[...]l’état civil (convention interiorisée par chacun dès la petite enfance) et le contrat d’édition, il n’y a alors aucune raison de douter de l’identité (LEJEUNE, 1996, p. 35).

próprio, ao qual a primeira pessoa da autobiografia e dos romances autobiográficos remete, ao nome que consta na capa da obra. Haveria em torno dele uma unidade entre autor-narrador-personagem que não seria outra coisa que o pacto autobiográfico, isto é, a “[...] affirmation dans le texte de cette identité, renvoyant en dernier ressort au nom de l’acteur sur la couverture¹⁴³” (LEJEUNE, 1996, p. 26).

Enquanto nas narrativas pessoais o nome que aparece na capa do livro seria idêntico (em alguns casos, isso não seria tão evidente) ao nome do personagem do qual se fala e ao nome do narrador, no ficcional, essa identificação de nome não ocorreria. Além disso, no primeiro caso, o autor comprometer-se-ia em dizer a verdade, em contar com sinceridade sua vida ao leitor, o que, em última instância, permitiria constatar se o autor mentiu ou não, se ocultou algo da sua história pessoal ou se se manteve fiel a ela. Esse engajamento com a verdade não estaria presente no romance, onde não faria o menor sentido questionar se o romancista está mentindo.

A importância que Lejeune atribui ao nome próprio deve-se ao fato de ele impedir que o *eu* perca-se no anonimato frente a tantos outros *eus*. A lógica seria a de que aquele que diz eu não se dispersa no meio dos *outros*, porque ele tem um nome que lhe é próprio. Havendo *quase* tanto nomes próprios quanto indivíduos, ao nomear-se o *eu*, seria possível exprimir o que lhe é mais irreduzível. No nome próprio, a identidade seria mantida, e a ameaça da alteridade, afastada.

Há, certamente, uma série de indagações resultantes da tese de Lejeune, sobretudo no que concerne à identidade autor-narrador-personagem que é pressuposta e afirmada como um fato imediatamente apreendido (1996, p. 35). Nessa concepção, o autobiográfico seria o compromisso do escritor em trazer de volta as experiências vividas, em presentificá-las diante do *outro*, pressupondo, em primeiro lugar, que o *eu* permaneça sempre idêntico a si mesmo, como uma presença originária preservada e intacta e que possa convocar, a qualquer momento, o seu passado, recuperar e sistematizar essa presença numa relação alternada e bem definida entre vida-obra (SISCAR, 2010, p. 96).

A pressuposição de uma relação bem marcada entre o autor e seus escritos, entre vida e obra desconsidera a possibilidade de ficcionalização da vida ou de vivência do fictício (de uma “experiência inexperenciada”, em termos blanchotianos).

¹⁴³ “[...] afirmação no texto dessa identidade, reenviando em última instância, ao nome do autor na capa”.

Por essa razão, Barthes, opondo-se a essa pressuposição, afirma que há um tipo de equívoco, de ilusão nas pretensas autobiografias, e mesmo nos romances mais tradicionais, porque “o *eu* do discurso não pode ser o lugar onde se restitui inocentemente uma pessoa previamente guardada” (BARTHES, 2004, p. 20), não pode ser o lugar onde se presentifica e faz falar o *eu* que esteve ausente.

Jacques Derrida, em “Essa estranha instituição chamada literatura”, aponta para a impossibilidade de separar vida e obra, ficção e história. No registro autobiográfico, o rastro do que acontece é, do mesmo modo, o rastro do que *deixa de acontecer*, bem como o próprio desejo de que o que não acontece deva acontecer (DERRIDA, 2014, p. 47). Isso significa que o que não acontece assombra desde sempre o que acontece. Se o acontecimento é também o que deixa de acontecer e o que se deseja que aconteça, como separar o ‘real’ e a ‘ficção’? Para Derrida, a distinção entre o fictício e o autobiográfico não se esclarece nunca, permanecendo sempre ‘indecidível’.

Além disso, Lejeune supõe ser possível resgatar uma vida, descrevê-la em sua totalidade, em sua inteireza, como se o autor, mantendo-se fora dela, pudesse ter uma visão privilegiada. O que significaria ser capaz de posicionar-se para além da vida, ultrapassar a própria fronteira do viver. Numa concepção heideggeriana, seria na morte que o homem (*Dasein*¹⁴⁴) atingiria sua completude, seu todo, contudo, ao furtar-lhe o seu “a”, sua pre-sença, o impossibilita de compreendê-la ontologicamente, de experimentá-la objetivamente. Não ‘sendo’ mais, o homem não poderia nem ter a experiência da própria morte nem traçar os contornos da sua vida em uma totalidade, em um círculo fechado. A completude do *Dasein* coincidiria, portanto, com o seu desaparecimento.

É possível, no entanto, como defende Derrida ao analisar a obra de Blanchot, pensar o ato escritural ‘no instante de minha morte’, em escrever a partir dela, não como experiência vivenciada, não como testemunha da própria morte (DERRIDA, 2015, p. 55), mas sim na sua iminência, nisso que ela tem de “estar a ponto de chegar”. Um ‘estar por vir’ da morte que já desde sempre se inscreveu na vida, já teve lugar, “a morte já aconteceu, porque ela é inescapável” (DERRIDA, 2015, p. 72).

¹⁴⁴ Ver nota 12.

Nesse sentido, poderíamos falar em escrever a vida, escrevendo, ao mesmo tempo, a morte, escrever uma ‘autobiotanatografia’, que não pretende dar conta de todos os aspectos da existência porque não há um *eu* universal, um *eu* cartesiano, *ego cogito*, que possa acompanhar o sujeito em todas as suas representações, mantendo entre elas uma unidade, porque não é nítida a fronteira entre ficção e relato biográfico.

Malraux, por sua vez, afirma que admira as confissões que se convencionou chamar de Memórias, entretanto elas o retém senão pela metade. Como Derrida, desconfia que sejam capazes de capturar cronologicamente o passado, de restituir a vida do autor. Sua suspeita em estabelecer um autorretrato literário reside menos no fato de o homem ser aquilo que ele esconde¹⁴⁵ que naquilo que ele ignora de si mesmo (MALRAUX, OCIII, p. 10). À medida que o homem torna-se, ele próprio, objeto de conhecimento, de procura, passa a se conhecer cada vez mais, entretanto a soma de seus conhecimentos não resulta na sua imagem, “[...] l’homme n’atteint pas le fond de l’homme¹⁴⁶” (*idem, ibidem*, p. 12). Se é possível dizer que encontra uma imagem de si, é nas questões que coloca a si mesmo.

Em *Antimémoires* (1967), Malraux recusa a pertença de seu livro ao gênero tradicional de Memórias porque sabe que elas não podem responder às questões que seu livro suscita, de igual modo, seu texto não aborda pontos que são por elas tratados. Se o autor de *L’Espoir* pretende recordar, não é para fazer falar seu antigo *eu*, nem para expor sua intimidade, pois, se quase todos os escritores que ele conhecia amavam sua infância, odiava a sua (*idem, ibidem*, p. 6). Ao escrever não pretende sair do domínio incerto do escritor, o do espírito e o da ficção.

Dans la création romanesque, la guerre, les musées vrais ou imaginaires, la culture, l’Histoire peut-être, j’ai trouvé une énigme fondamentale, au hasard de la mémoire qui- hasard ou non – ne ressuscite pas une vie dans son déroulement . Éclairées par un invisible soleil, des nébuleuses apparaissent et semblent préparer une constellation inconnue. Quelques-unes appartiennent à l’imaginaire, beaucoup au souvenir d’un passé surgi par éclairs, ou que je dois patiemment retrouver : les moments les plus profonds de ma vie ne m’habitent pas, ils m’obsèdent et fuient tour à tour (*idem, ibidem*, p. 12)¹⁴⁷.

¹⁴⁵ “Qu’est-ce qu’un homme? Un misérable petit tas de secrets”(MALRAUX, OCIII, p. 8).

¹⁴⁶ “[...] o homem atinge o fundo do homem”.

¹⁴⁷ “Na criação romanesca, na guerra, nos museus verdadeiros ou imaginários, na cultura, na História talvez, eu encontrei um enigma fundamental, ao acaso da memória que – acaso ou não- não ressuscita uma vida em seu percurso. Iluminadas por um sol invisível, as nebulosas despontam e parecem preparar uma constelação desconhecida. Algumas pertencem ao imaginário, muitas à

O passado não o pertence, por mais intensamente que ele o tenha vivenciado, lhe escapa. Sem poder revivê-lo, sem poder testemunhá-lo em sua totalidade, Malraux sabe que pode escrevê-lo, porém não a partir do lugar em que o havia experimentado.

Les *Antimémoires* ne sont ni une confession, ni un compte rendu d'action, ni une chronique historique. Il est vain, il est dérisoire d'chercher avec la minutie d'une chartiste ou la précision d'un juge d'instruction l'exactitude matérielle des faits évoqués¹⁴⁸ (MALRAUX, 1985, p. 158).

Em *Antimémoires*, rememorar só pode ser pensado no intercruzamento do sonho, da imaginação e das recordações, na indiscernível equivalência entre fatos vividos, ficcionalização da vida, ficção da ficção. Malraux, “antibiográfico”¹⁴⁹ ou “autoficcional”¹⁵⁰, faz o tempo cronológico desestabilizar, vacilar: como determinar o que foi transformado em ficção e quais lembranças permaneceram puras?

As “memórias falseadas”, como dizia Todd com certa maledicência, suscitam certo incômodo porque escapam ao padrão do que seria o gênero, acenando para os limites da ficção e do relato, abalando todos esses pertencimentos. Quando Malraux decide escrever, seu gesto volta-se todo ele para a escritura, se inscreve nela. Ao escrever, escreve a si mesmo, não como uma autoridade que percorre, mantendo-se de maneira idêntica, a distância entre o momento do fato vivido e o da escritura. Escrever-se é ter sempre como horizonte, como condição de possibilidade, a ficcionalização, o simulacro, a ausência de si mesmo, uma vez que a memória não pode trazer à presença o passado vivido. Ademais, os sonhos, como ressalta Malraux, não têm menos significação que as lembranças (MALRAUX, OCIII, p. 12), inscrevendo-se junto no gesto escritural. A questão talvez não seja tentar provar a

lembrança de um passado surgido por relâmpagos, ou que eu devo pacientemente reencontrar: os momentos mais profundos de minha vida não me habitam, eles me obsedem e fogem um após o outro”.

¹⁴⁸ “As *Antimemórias* não são nem uma confissão nem um registro de ação, nem uma crônica histórica. É vão, é irrisório procurar com a minúcia de um chartista ou com a precisão de um juiz de instrução a exatidão material dos fatos evocados”.

¹⁴⁹ Termo cunhado e utilizado pelo professor Edson Rosa Silva.

¹⁵⁰ Jacques Lecarme utiliza o termo autoficção para referir-se a obra de Malraux (1995, p. 45).

falsidade e a dissimulação contidas na obra malruciana, mas perguntar se existem memórias que não sejam, de algum modo, falseadas.

Seja considerando o texto homogêneo, seja o supondo uma mescla discernível entre ficção e biografia (híbrido), os estudiosos de Malraux tomaram como ponto de partida a figura autoral: entendida como uma unidade imutável, resguardada do tempo e do espaço. Em razão de sua autoridade, o autor seria capaz de revestir suas obras da exata significação desejada e, no que diz respeito à proposta autobiográfica, evocaria fidedignamente sua vida pretérita. Entre a impossibilidade da memória e do testemunho e os indícios autobiográficos, a obra de Malraux encontra-se em uma aporia porque acena para os limites da ficção e do testemunho que por não possuírem uma essência, uma unidade marcada e imutável impede que se possa decidir: seria ela uma autobiografia, ficcionalização da biografia (autoficcionalização, segundo Jacques Lecarme) ou ficção da ficção?

2.2 O questionamento da tirania do “autor”

A naturalização e o privilégio hermenêutico do autor não foi uma postura exclusiva nem congênita à crítica malruciana, remontando a estética romântica dos séculos XVIII e XIX. Seu aparecimento, segundo Roland Barthes, deve-se ao prestígio dado ao indivíduo, à “pessoa humana” em uma sociedade que experimentou tanto o empirismo inglês, o racionalismo francês, quanto a inserção da fé nos assuntos pessoais.

A crítica a partir do século XIX foi marcada pela concepção literária de Sainte-Beuve, que insistiu na necessidade de investigar as motivações, os interesses e a própria personalidade do autor para alcançar uma boa compreensão de sua obra. Para ele, era preciso responder a algumas questões: “Que pensait-il [l’auteur] en religion? [...] Etait-il riche, était-il pauvre? Quelle était sa manière journalière de vivre? Aucune des réponses à ces questions n’est indifférente pour juger l’auteur d’un livre et le livre lui-même¹⁵¹ (SAINTE-BEUVE, 1865, p. 28). Sainte-Beuve

¹⁵¹ “Que pensava [o autor] sobre religião? [...] Era rico, era pobre? Qual era sua maneira diária de viver? Nenhuma resposta à essas questões é indiferente para julgar o autor de um livro e o próprio livro”.

propunha a organização de um dossiê exaustivo da vida do autor, que operaria como um guia para as possíveis abordagens da obra. Pensando o livro como uma confiança, os pormenores biográficos tornavam-se essenciais, pois proporcionavam ao crítico desvendar, pouco a pouco, as intenções do autor, descobrindo a razão de ser da obra, explicando o porquê da ênfase dada em certas cenas em detrimento de outras, etc.

Foucault em *Linguagem e Literatura* afirma que a crítica literária, de Sainte-Beuve até os dias atuais, não fez outra coisa senão procurar uma identidade de significação psicológica ou histórica na pluralidade da obra (FOUCAULT, 2000, p. 162). Fundamentada na ideia de que a obra nos comunica algo, de que ela oculta um sentido ou uma verdade que é preciso revelar, a exegese foi pensada como uma leitura que, por ser primeira, “mais matinal”, era capaz de desvelar o momento da criação, explicar a intencionalidade do autor na obra. Texto e crítica foram compreendidos a partir da concepção da existência de um sentido presente (muitas vezes, escondido) nas obras - o qual deveria ser perseguido e revelado.

Roland Barthes, por seu turno, condenou a ‘velha crítica’ que supôs que a essência da literatura fosse a de veicular um pensamento, de apresentar uma ideia. Tal concepção de linguagem não apenas parte da anterioridade do homem em relação à escritura, e sim da precedência de suas ideias. O autor de *O prazer do texto* insistiu no fato de não ser a verdade uma sanção da crítica (1963, p. 254), que determinaria da exterioridade do texto, e a partir de princípios não textuais, a verdade implícita contida nele. Recusando a linguagem como representação e o nome como apresentação da coisa, Barthes afirmou estar do lado de Górgias - e não de Crátilo-, para quem a retórica não se interessava pela verdade e cujas realizações eram dadas na linguagem, por meio de discursos.

A censura de Barthes faz parte de uma série de discussões mais amplas e abrangentes que teve lugar na década de sessenta, quando a literatura foi tornada um problema, quando sua natureza e função foram questionadas. Críticos, escritores e filósofos franceses empreenderam seus esforços contra Sainte-Beuve¹⁵² e contra a concepção de autor como doador e intérprete do sentido da obra, procurando arrancar o texto das garras dessa categoria unificadora. Na verdade, o debate envolveu o questionamento de noções caras aos estudos literários, como as

¹⁵² Título de um texto de Proust em que, se opondo a Sainte-Beuve, defende que a obra não se explica por uma investigação biográfica do autor.

de obra e de leitor, fazendo balançar o próprio edifício literário. Mais do que refletir acerca de um gênero ou de sua forma, a literatura passou a pensar a si mesma, num movimento inédito de autocrítica e autorreflexão¹⁵³.

Não que se tratasse apenas da tendência observada por Tonnet-Lacroix no entreguerras, a revelação do ato de escrever dentro da própria atividade criadora, ou seja, dentro do romance, onde os escritores mostraram e indagaram o próprio fazer poético. Nesse sentido, a autora assegura que Gide foi o precursor, uma vez que em *Les Faux-Monnayeurs*, ele “[...] joue avec cette idée ‘pirandellienne’, lorsque le narrateur se met à juger ses personnages¹⁵⁴” (TONNET-LACROIX, 1993, p. 166).

A literatura passou a ser autocrítica quando problematizou a concepção referencial da linguagem, quando se recusou a continuar reduzida à velha função de comunicar, de expressar algo. No fundo, há mais de cem anos a literatura vinha sofrendo um remanejamento, um deslocamento de suas velhas funções, passando a abrigar em si o questionamento do seu próprio *modus operandi*, desde então “não só os escritores faz[ia]m eles próprios sua crítica, mas sua obra, frequentemente, enuncia[va]m as condições de seu nascimento (Proust) ou mesmo de sua ausência (Blanchot)” (BARTHES, 2007, p. 209).

Tornou-se, igualmente, autorreflexiva. Desde Mallarmé, passando por Kafka, Artaud, Bataille, à Blanchot, a literatura mostrou-se em seu novo ‘modo de ser’, em uma intransitividade radical, deixando de referir-se ao mundo ou à exterioridade, afirmou a si mesma. Não só o lugar do desmascaramento do fazer criativo, como em Gide, tornou-se o espaço do questionamento do ser da linguagem e de sua suposta finalidade. Segundo Foucault, a linguagem passou a ser percorrida e experimentada a partir do seu interior (2000, p. 530). Nesse movimento de vanguarda, é notável a importância do *Nouveau roman français* que passou a exigir novos desdobramentos para a escritura, promovendo um verdadeiro ataque às bases do romance tradicional, desde o anúncio da morte do personagem à descrição ‘branca’ dos

¹⁵³Segundo Jean-Louis Jeanelle, crítico de Malraux, os anos sessenta foram marcados por um questionamento dos atributos tradicionais do homem: transparência do pensamento, domínio da vontade e capacidade de intervir sobre o curso dos acontecimentos (2006, p. 145). Nesse sentido, a noção de autor, de leitor, de intenção e de biografia não escaparam à essas indagações.

¹⁵⁴ Jules Romains, por sua vez, em um dos livros de sua trilogia “Psyché”, faz seu personagem autodiegético interromper, em alguns momentos, o fluxo da narrativa para justificar as escolhas das técnicas adotadas. “Ainsi, certains romans sont des ‘romans du roman’, c’est-à-dire mettent en scène un romancier en train d’écrire” (TONNET-LACROIX, 1993, p. 166).

objetos, isto é, de uma rarefação da narrativa e de uma escritura objetiva e esvaziada de sentidos.

Com efeito, o remanejamento das noções de autor, de obra, de leitor e, mesmo, de crítico havia sido proposto pela teoria literária do início do século XX, seja pelo formalismo russo, que concebia o texto como um objeto no qual o escritor realiza certos procedimentos formais causando o estranhamento do leitor e a desautomatização da sua percepção estética, seja pelo estruturalismo, que tomava o enunciado linguístico como um conjunto formado de elementos, cujas relações era preciso definir dentro de um modelo. O formalismo russo, o estruturalismo, e também a semiótica e a estética da recepção, guardadas as devidas diferenças, colaboraram para uma atenuação do papel do autor e possibilitaram um novo movimento do texto, voltado para si mesmo.

Segundo Antoine Compagnon, o ‘autor’ foi o grande bode expiatório das novas críticas literárias surgidas a partir do formalismo, não apenas por seu remetimento às indesejáveis concepções humanistas e individualistas, mas por ser um conceito que carregava consigo todos os demais “anticonceitos da teoria literária” (COMPAGNON, 2010, p. 48). Ainda para Compagnon, o golpe final à noção de autor, o habitual ponto de partida das análises literárias, foi desferido com as publicações de Roland Barthes (*A morte do autor*, 1968) e de Foucault (*O que é um autor?*, 1969), levando ao extremo a problemática iniciada com Nietzsche e Mallarmé.

Roland Barthes, que se destacou na proposta de pensar o espaço literário, rompendo com o modelo biográfico, afirma ser inútil perguntar por quem fala no romance, uma vez que na obra literária toda origem é destruída, toda voz se decompõe, o que é resta é o neutro, esse espaço onde todo sujeito não para de desaparecer, onde a linguagem apresenta-se como murmúrio anônimo e incessante. Se Barthes exclui o autor do campo textual, inaugurando uma nova escrita, ele reconhece – não muito diferente do que afirmará Foucault- que a noção de autor reinou e que ainda preserva seus poderes na história da literatura, tendo alcançado sua supremacia com o mito do *bien écrire*. Nascido após a Revolução Francesa, esse mito consistia em conceber a literatura como uma dádiva, uma graça, e, conseqüentemente, o escritor como dotado de genialidade. A sacralização do escrever, portanto, implicou a mistificação do autor como o guardião “[...] du

sanctuaire de la grande Parole française, sorte de Bien national, marchandise sacrée, produite, enseignée, consommée et exportée dans le cadre d'une économie sublimine de valeurs¹⁵⁵ (BARTHES, 1963, p. 156).

A ideia de uma dessacralização da figura do autor, como assevera Barthes, dá seus primeiros passos no século XIX com Mallarmé que, anunciando o desaparecimento elocutório do poeta, promove a ascensão da linguagem, das palavras. Toda poética de Mallarmé incidiria na supressão do autor em favor da linguagem, da escritura. Para Foucault, de quem falaremos mais adiante, é a partir desse poeta, - também de Nietzsche-, que a linguagem passou a existir de maneira autônoma, desvinculando-se de outras linguagens, constituindo-se como um contra discurso (FOUCAULT, 2000, p. 59).

Na derrocada da supremacia do *eu*, Barthes não deixa de citar Proust que ao “emaranhar inexoravelmente [...] a relação do escritor com suas personagens” (BARTHES, 2004, p. 59), substitui a ideia do narrador como aquele que viu e escreveu e que detém todo o conhecimento, pela a ideia de alguém que vai escrever (*idem, ibidem*, p. 59). Valéry também contribuiu de maneira significativa para o enfraquecimento da noção de autor, uma vez que, na esteira do pensamento mallarmaico, insistiu na diferença entre linguagem poética e linguagem prosaica. Para o autor de *Cemitério marinho*, o poeta não é um ser dotado de uma inspiração passiva ou de uma genialidade apriorística, porém, sendo capaz de dispor das palavras de uma maneira diferente daquela que se refere ao uso e aos valores (VALÉRY, 2011, p. 193), é um agente, um construtor de versos. A literatura, por sua vez, é uma linguagem dentro da linguagem, o que não implica que esteja dada, pronta, como a dádiva do *bien écrire*, é, antes, efeito de um trabalho, de uma prática que demanda do poeta a subversão da linguagem, o rompimento com seu aspecto prático e referencial.

A sentença de morte do autor apoia-se também no questionamento levado a cabo pelos surrealistas que ao recusarem o realismo e toda criação artística que se fundamentava exclusivamente nos conceitos de ordem, tempo, lógica e razão, procuraram restituir o poder da linguagem, abrir seus horizontes. O que, em último caso, resultaria em uma criação artística mais espontânea e livre dos ditames da razão. Como o próprio Breton explica tratava-se

¹⁵⁵ “[...] do Santuário da grande Palavra francesa, tipo de Bem nacional, mercadoria sagrada, produzida, ensinada, consumida e exportada no âmbito de uma economia sublimine de valores”.

[...] de nada menos do que reencontrar o segredo de uma linguagem cujos elementos cessaram de se comportar como destroços na superfície de um mar morto. Importava para isso se subtrair o seu uso cada vez mais estritamente utilitário, que era o único meio de emancipá-los e de lhes restituir todo o seu poder (BRETON, 1985, p. 223).

A linguística, todavia, foi o domínio que ofereceu o instrumento analítico para destruir o autor, ao proclamar que o escritor não era nada mais que esse que escreve, do mesmo modo que o *eu* que fala não era uma pessoa, mas um sujeito que só se definia no ato da enunciação, sendo fora dela um vazio, um nada.

Embora nem Roland Barthes (em *A morte do autor*) nem Antoine Compagnon (em *O demônio da teoria*) façam referência aos escritos de Blanchot no que diz respeito da dispersão do sujeito, sua obra não deixa de ser decisiva para a colocada em questão da unidade do autor. É em Blanchot que Foucault encontra a possibilidade do esfacelamento do autor e do “retorno da linguagem”. Além disso, a própria noção de obra na análise blanchotiana é abalada, uma vez que ao se perguntar “[...] onde começa, onde termina a obra”, ele não a vê mais como um objeto absoluto e terminado. As ideias blanchotianas de dispersão e do surgimento de um espaço literário neutro e movediço atraem Foucault, levando-o a refletir sobre a literatura a partir das obras de Blanchot¹⁵⁶.

Em *O espaço literário*, analisando a distinção feita por Mallarmé entre fala poética e linguagem ordinária, Blanchot ressalta o caráter amorfo, essencial da linguagem onde ninguém fala a não ser a própria linguagem. Para ele, “[a] fala poética deixa de ser fala de uma pessoa: nela, ninguém fala e o que fala não é ninguém, mas parece que somente a fala ‘se fala’”. (BLANCHOT, 1987, p. 35). Blanchot nega a anterioridade do autor em relação à obra, além disso, assinala a dificuldade de determinar a sua origem, isso porque ela não é o livro que se compra e se consome nem um objeto retirado à intimidade e fechado em si mesmo. Para Blanchot, a obra escapa ao escritor, não lhe pertence, mais ainda: à medida que ela se realiza, à medida que ela se torna objeto público, desaparece, entra para o curso da história (BLANCHOT, 1987, p. 297).

¹⁵⁶ A influência que Blanchot teve sobre as obras de Foucault fica evidente nos temas a partir dos quais Foucault pensa a literatura: a morte, o infinito, a dispersão, o fora. E é o próprio Foucault que assinala sua importância, já que foi ele “quem tornou possível todo o discurso sobre a literatura, [...] porque foi mesmo ele quem primeiro mostrou que as obras se ligam umas às outras por essa face exterior de sua linguagem onde aparece a ‘literatura’” (FOUCAULT, 2001, p. 621).

Já em *O livro por vir*, a figura autoral é instabilizada pela análise que Blanchot realiza do fenômeno da dispersão em Proust. Segundo o autor de *Aminadab*, se Proust parecia inicialmente ligado à linguagem de Flaubert ele vai, pouco a pouco, à medida que escreve, consolidando sua admirável forma, que deve ser entendida como o próprio movimento do escrever, de um escrever sem ‘escrita’. No entanto, Blanchot se pergunta: ‘Quem fala aqui?’. Seria Proust o homem que gostava de torturar ratos e que tinha seus vícios? Não, responde Blanchot, “[...] nada mais que uma mão que escreve”. E se dizemos Proust, sentimos que é o totalmente *outro* que escreve, não somente outra pessoa, mas a própria exigência de escrever (BLANCHOT, 2005, p. 306). Isso significa que para Blanchot essa exigência de escrever usa o nome de Proust, sem jamais poder exprimi-lo, não é possível determinar qual *eu* está presente no texto. Nomeando-o, o desapropriamos, pois esse que é nomeado não coincide com o *outro* que escreve. Há, portanto, uma impossibilidade de ligar o *eu* que escreve ao *eu* do autor, esse do qual podemos conhecermos seus hábitos, suas preferências e, até mesmo, suas escolhas políticas. O *eu* entra num círculo onde se dispersa, onde se deixa arrastar por uma fala que é errante, por uma linguagem que é neutra, não ligada a nenhuma ideologia, por uma ‘escritura branca’.

Na citada obra de Compagnon, Georges Bataille, pensador importante nesse período de questionamento da linguagem, também não é referenciado. Em Barthes, contudo, seu nome aparece quando esse procura distinguir o ‘texto’ da obra. Em sua segunda remarca, o autor de *A câmara clara* afirma que ao contrário da obra que se mantém amarrada à classificação de gêneros literários, o texto é transgressor, suscita problemas de classificação, implicando em certa experiência do limite, tal como a escrita de Georges Bataille. Não é casual a dificuldade de inserir seus textos nos manuais literários, tendo em vista que sua escrita leva a linguagem ao limite, situa-se no extremo das regras enunciativas, transgride os parâmetros de qualquer classificação.

Além de uma escritura resistente às classificações e molduras, Bataille “escreve para apagar seu nome”, seja porque faz uso de pseudônimo que além de dissimular, “[...] il rompt avec la solennité d’un nom transmis. Il ne fait pas que

soustraire un écrivain [...] à la précellence civile, sociale¹⁵⁷” (SURYA, 2012, p. 112), seja porque ao escrever, dilacera a unidade do sujeito, leva os signos e os sentidos à efusão, ao êxtase. A escritura batailliana é tal como a literatura concebida por Michel Foucault, embora faça uso das leis, da linguagem instituída, o faz para desmorróná-la, para desestruturar seu caráter funcional e útil, desnudando o próprio autor.

Los escritos de Bataille son difícilmente clasificables. No porque haya cultivado diversos géneros literarios, o porque haya hecho aportaciones relevantes en diversas disciplinas teóricas, sino porque há problematizado, de manera metódica, la frontera misma que separa las disciplinas teóricas y los géneros literarios, más aún, la frontera que separa el saber objetivo y la experiencia subjetiva ¹⁵⁸ (CAMPILLO, 1996, p. 13).

A tese da morte do autor, contudo, não deve ser entendida, como bem salientou Foucault, como a negação ingênua daquele que escreve a obra, como se não existisse alguém que a produz. O que está em jogo aqui é uma atitude que vem contestar a ligação tida como natural e inquebrantável entre autor e o sentido da obra. Uma atitude que se contrapõe de maneira direta ao legado da crítica malruciana que buscou o significado da obra na intenção do autor, ora recorrendo à Malraux, em suas entrevistas e declarações¹⁵⁹, ora apelando a um minucioso registro dos acontecimentos históricos e pessoais em que ele esteve envolvido.

O biografismo, ao supor a obra propriedade do autor, valorizou em demasia o lugar de onde ela veio e censurou o lugar para onde ia, assim, o leitor, subjugado, não era senão simples consumidor passivo, muitas vezes desqualificado para fazer uma ‘boa’ leitura do texto. Barthes, em *O Rumor da língua*, denuncia o desprezo com a qual a crítica tratou a leitura, sempre ocupada em tentar estabelecer o que o autor quis dizer. Para ele, é preciso resgatar esse espaço menosprezado, atribuindo-lhe um papel privilegiado, a leitura torna-se, em sua pena, o lugar onde as múltiplas escrituras se reúnem, onde a unidade do texto se realiza (BARTHES, 2004, p. 64).

¹⁵⁷ “[...] rompe com a solenidade de um nome transmitido. Ele não faz senão subtrair um escritor da preexcelência civil, social”.

¹⁵⁸ Os escritos de Bataille são difícilmente classificáveis. Não porque tenha cultivado diversos gêneros literários, ou porque tenha feito aportes relevantes em diversas disciplinas teóricas, e sim porque problematizou de maneira metódica a própria fronteira que separa as disciplinas teóricas e os gêneros literários, mais ainda, a fronteira que separa o saber objetivo da experiência subjetiva.

¹⁵⁹ Aqui me refiro, sobretudo, a Roger Stéphane em *Portrait de l'aventurier*.

Procurando libertar a linguagem, Barthes não se cansou de afirmar que aquele que escreve não tem precedência em relação à sua escritura, não possui antecedência como um pai para com o filho, se constitui na medida em que escreve, nasce concomitantemente ao texto. Destarte, não há dois tempos da escritura, um antes, em que o escritor existiria sem o livro e um depois, em que ele o escreveria, “outro tempo não há senão o da enunciação, e todo texto é escrito eternamente *aqui e agora*” (*idem, ibidem*, p. 61).

Não havendo nem legado a ser transmitido nem um antes e um depois da escritura, o escritor ou, como denomina Barthes, o escriptor regula a enunciação, não como uma pessoa de carne e osso e se é possível falar em um *eu*, é um *eu* de papel, um sujeito textual. Tendo enterrado o autor, o escriptor deve ter ciência de que seu único poder é o de mesclar escrituras, de “trabalhar indefinidamente a sua forma”. Sua escritura, longe de ser uma expressão, é uma inscrição cuja origem não é senão a própria linguagem (BARTHES, 2004, p. 62).

Em *Essais critiques*, Barthes procurou marcar a diferença entre obra da literatura e obra da escritura, entre esses que escrevem sobre algo e aqueles que escrevem simplesmente. Essas distinções visam cobrir uma nova prática da literatura, que deixou de ter a função tradicional, a de comunicar. Para ele, aqueles que escrevem para dilatar a velha função literária, para tornar a palavra cada vez mais institucionalizada e enrijecida, “[...] les propriétaires incontestes du language¹⁶⁰”, são os escreventes, enquanto que os escritores pensam senão em explorar o nome, em evocar as palavras e sua obra em seus sentidos múltiplos. O que muda radicalmente é a maneira como concebem a linguagem, o escrevente faz dela um instrumento para expressar suas ideias, o escritor assinala seu aspecto tautológico, sua natureza autorreferencial, o que significa que a linguagem esvazia-se de sentido, perde sua função representativa e dobra-se sobre si mesma.

Nessa nova acepção de literatura, que Barthes prefere chamar de escritura, o texto¹⁶¹ desprende-se da figura autoral, liberta-se da sua velha submissão, torna-se órfão, “lê-se sem a inscrição do Pai” (*idem, ibidem*, p. 72). A escritura agora se abre,

¹⁶⁰ “[...] os proprietários incontestes da linguagem”.

¹⁶¹ Não é apenas a noção de autor que sofre sua derrocada, mas a de obra. Barthes a distingue de maneira radical do conceito de texto, tendo em vista que o tradicional e limitado termo “obra” é associado ao autor ou a algum tipo de interpretação (marxista, psicanalítica, sociológica, etc.) que a fecha em um significado determinado, enquanto que o texto é dilatário, o que significa que ele faz um recuo infinito de significações, promove um adiamento do significado.

torna-se múltipla, plural, sem um fundo onde se possa esconder o sentido, adere à característica vívida e propriamente discursiva do texto. Ela quebra a ideia de que o significante reporta-se sempre ao significado. No texto, sua remissão é a outro significante, linguagem implicando linguagem, em um jogo infinito de produção de significantes. Desta maneira, radicalmente simbólico, o texto é restituído à linguagem (BARTHES, 2004, p. 69).

Como instrui Leyla Perrone-Moisés, em Barthes e em outros textos franceses contemporâneos, a literatura é historicamente substituída pela escritura, enquanto aquela é representativa, reprodutiva e fundamentada em um sujeito pleno e pessoal, essa é apresentativa, produtiva e seu sujeito é flutuante e impessoal (BARTHES, 1980, p. 76). A concepção de escritura fez ruir a velha hierarquia entre escrever e ler, entre escritor e leitor, e abalou a visão que a crítica tinha de si mesma. Sem um ponto de vista privilegiado, sem centro ordenador, o texto tornou-se plural, passou a oferecer várias entradas, várias abordagens.

Ainda nos anos sessenta, Michel Foucault, em sua famosa palestra *O que é o autor?* (1969) coadunou com Barthes sobre a ideia do desaparecimento do autor. Contudo, como também exposto em *As palavras e as coisas* e *A ordem do discurso*, Foucault situou toda a sua reflexão na ordem do discurso, ou seja, ele se perguntou pelas condições de criação e de funcionamento das práticas discursivas, em geral, bem como pela relação entre autor e obra, em particular. Desse modo, conduzindo o problema do autor a uma dimensão mais ampla que a literária, Foucault intencionou investigar a produção dos discursos e de como ela possibilitou a constituição das subjetividades. A partir dessa ótica, o autor tornou-se “o princípio de agrupamento do discurso, [...] a unidade e origem de suas significações, [...] foco de sua coerência” (FOUCAULT, 1996, p. 26).

Assim como Barthes, Foucault afirma que a noção de autor não é antiga e que a autoria nos discursos literários surge no exato momento em que ela desaparece dos discursos científicos, entre os séculos XVII e XVIII. Se na Idade Média o nome do autor era imprescindível no discurso científico, como indicador de verdade, com as mudanças filosóficas, político-econômicas (subjetividade moderna, individualismo, capitalismo), ele se torna um imperativo na literatura. Ambos imaginam o autor como produto de uma cultura recente, desempenhando um papel

relativo na história da cultura, sendo sua existência circunstancial e oscilante. Tal concepção o faz perder sua força, debilitar seu caráter de origem da verdade.

Foucault, não obstante, advertiu que não era suficiente apenas constatar a morte do autor, era preciso entender que consequências resultavam disso. “Não basta, evidentemente, repetir como afirmação vazia que o autor desapareceu. Igualmente, não basta repetir perpetuamente que Deus e o homem estão mortos de uma morte conjunta” (FOUCAULT, 2009, p. 271). No apagamento do sujeito, abre-se um vazio e é preciso demarcar esse espaço, ressaltar falhas e lacunas, observar quais funções são liberadas e quais permanecem ainda sendo locais de exercício da *função-autor*, última referência à figura autoral.

Comparando o nome do autor com o nome próprio, Foucault conclui que aquele não pode ser visto como mais um tipo de nome próprio, simplesmente porque ele porta em si um paradoxo que é sua ligação estreita com a obra. O autor Shakespeare, por exemplo, é aquele que escreveu determinadas obras às quais atribuímos esse nome e sua identidade não permaneceria a mesma, caso a obra fosse diferente. Assim distintamente do nome próprio, o nome do autor não é um mero elemento discursivo. Para Foucault, seu papel é classificatório, já que visa caracterizar um certo modo de ser do discurso, de agrupar em torno de si um certo número de textos, de obras e de conceitos.

Quando se diz que um texto foi produzido por determinado escritor, uma rede prévia de sentidos o espera e acaba ganhando, em referência ao seu criador, um certo *status* (FOUCAULT, 2009, p. 274). Não que o nome do autor remeta apenas a um indivíduo, passando do interior do texto para a exterioridade onde está um homem de carne e osso que o produziu. Para Foucault, como já foi assinalado, a noção de autor envolve uma série de discursos, bem como de suas relações, que circulam num determinado período histórico. Nesse sentido, o autor é tido como uma função que não só cria como também organiza os discursos de uma cultura, em uma determinada época, agindo de maneira coercitiva, como um dispositivo de controle. Assim, o caráter da função-autor é histórico e cultural, complexo e variável, de modo algum espontâneo, diferenciando-se nas práticas discursivas específicas, o que quer dizer que não se constrói um romancista tal como um autor filosófico. Entretanto, apesar das variações, existe um ponto estável nas regras de constituição do autor, o qual Foucault procurou demonstrar tomando como exemplo a crítica literária, que o

definiu e continua a fazê-lo espelhando-se no modo como a tradição cristã autenticou seus textos.

Como a exegese cristã, a crítica moderna passou a medir a dimensão e o valor de uma obra pela santidade do autor (2009, p. 277). Em ambas, a figura do autor é uma unidade que permite compreender e julgar os acontecimentos presentes em uma obra, permite, outrossim, perceber suas transformações, suas modificações. Tomar nota dos dados biográficos, da situação social e psicológica do autor tornou-se, portanto, uma atividade essencial para o trabalho crítico. O autor foi concebido como um foco de expressão invariável que dava à multiplicidade e diversidade de seus textos uma similitude capaz de abarcá-los em torno de uma unidade.

Segundo Foucault, o aparecimento da noção de autor está ligado ao momento crucial da própria constituição do sujeito moderno - não sendo senão uma das suas especificações. É a partir do século XVIII, com a configuração da *episteme* moderna, que o homem surge como consciência epistemológica. Por essa razão, Roberto Machado afirma que “[...] apenas nas sociedades modernas pensaram especificamente o homem” (2000, p. 85), não existindo saberes do homem nas sociedades precedentes. A noção de *episteme*¹⁶², entendida como o conjunto de condições históricas *a priori* de formação dos discursos numa dada sociedade em um determinado período, é fundamental para pensar a constituição do sujeito, pois a maneira como a *episteme* se articula condiciona o aparecimento ou não de certos domínios. Na *episteme* clássica, por mais que se tenha muito concedido à natureza humana, delimitando cada vez mais esse conceito, de modo algum isso implicou no isolamento de um domínio próprio e específico do homem. É na modernidade que ele tornou-se sujeito e objeto do conhecimento.

A *episteme* moderna - o que Deleuze denominou um conjunto de relações de forças e de suas mutações (2005, p. 132), é a condição de possibilidade para o aparecimento do homem na esfera epistemológica e do autor no discurso literário, e também o *background* para sua dispersão. Isso quer dizer que no momento em que a forma-Homem é conhecida, não mais que duzentos anos, descobre-se que ela

¹⁶² Em *A arqueologia do saber*, Foucault precisa o que entende por *episteme*: “A *episteme* não é uma forma de conhecimento, ou um tipo de racionalidade que, atravessando as ciências mais diversas, manifestaria a unidade soberana de um sujeito, de um espírito ou de uma época; é o conjunto das relações que podem ser descobertas, para uma época dada, entre as ciências, quando estas são analisadas no nível das regularidades discursivas” (2008, p. 214).

está em vias de desaparecer. Foucault vê junto ao decreto da morte de Deus, a morte do homem, sua inevitável dispersão.

A ideia foucaultiana de um possível desaparecimento do homem é fundamentalmente influenciada pela filosofia nietzschiana que não apenas vislumbrou a morte de Deus – e essa seria, inclusive, sua superioridade em relação à Hölderlin, mas a do homem. Foucault vê em Nietzsche o primeiro esforço de desenraizamento do pensamento antropológico moderno, situando-o como um farol para a filosofia contemporânea (FOUCAULT, 2000, p. 104), por isso em *As Palavras e as coisas*, ele se apoia no filósofo alemão para sustentar a tese de que o problema atual não é mais da ausência ou da morte de Deus, e sim a do homem. O que interessa pensar é como a consciência da finitude do homem tornou-se seu fim.

André Malraux também adotou um tom nietzschiano para decretar a morte do homem, o que, segundo Jeanelle, fez dele um precursor desse tema (2006, p. 146). Em *La Tentation de l'Occident*, romance epistolar, o chinês Ling em uma de suas cartas faz notar ao jovem francês, A. D., como a sociedade ocidental é dependente de ilusões, de realidades-absolutas, primeiro, Deus e depois o Homem. Contudo, uma vez mortas as ilusões, o Ocidente continuou a procurar, não sem angústia, a quem depositar essa sinistra herança (MALRAUX, 1998, p. 128). Malraux opõe duas civilizações, a ocidental e oriental, assinalando como cada uma delas sua noção de homem. Enquanto a primeira cultua o *eu*, a segunda encontra a serenidade no esquecimento do sujeito, na anulação ascética de si. O interesse de Malraux pelo Oriente é marcante e tem como pano de fundo o seu desejo de melhor compreender a sua realidade, a nossa civilização por meio de comparações. Por isso, Malraux adota uma postura que faz notar a influência nietzschiana, pretendendo julgar a Europa olhando para a civilização oriental, tal como Nietzsche julgava a cultura europeia a partir do mundo grego antigo (DAO, 1991, p. 33).

A convicção de Foucault provinha do fato de ele ter notado um abrandamento do papel do homem dentro da *episteme* moderna, isso significou que os mais diversos domínios do saber, inclusive o da linguagem, suprimiram o homem de suas análises, procurando alhures seus fundamentos. Nesse contexto, destacou-se a importância das noções estruturalistas que visavam o esvaziamento da subjetividade e o enfoque nas estruturas capazes de tornar o objeto estudado inteligível.

Assim, ao analisar os domínios do saber que se constituíram a partir do século XVIII¹⁶³, Foucault traçou uma relação entre o pensamento moderno, os saberes empíricos sobre o trabalho, a vida e a linguagem e, por fim, o homem¹⁶⁴. Com a nova disposição epistemológica, uma inversão nas empiricidades realizou-se, o lugar antes ocupado pela infinitude e a representação foi tomada pela finitude, isso quer dizer que as ciências empíricas na modernidade passam a trazer em seu bojo a consciência da finitude humana. Quanto mais o homem se instalou no cerne do mundo, quanto mais avançou na posse da natureza, tanto mais fortemente foi acochado pela finitude, tanto mais se aproximou de sua própria morte. Não que não houvesse na *episteme* clássica a ideia de finitude, no entanto a aceção era outra: pensada como uma oposição, como negatividade de uma instância superior, de um ser infinitamente perfeito. Já na modernidade ela perdeu essa característica de ser inadequação ao infinito e tornou-se uma positividade, uma vez que passou a ser pensada agora a partir de si mesma.

A transformação da concepção de finitude conduziu o homem, segundo Deleuze, a uma existência condicionada à disseminação dos planos organizacionais da vida, à disparidade dos modos de produção e à dispersão das línguas (DELEUZE, 2005, p. 139). No que diz respeito ao saber empírico sobre a linguagem, com o advento da linguística humanista no século XIX, a disseminação das línguas encontrou terreno fértil, em contrapartida suscitou um revide, que foi a exigência de uma nova função da linguagem, radicalmente oposta à tradicional, que era a de comunicar, de expressar algo. Como veremos mais adiante, quando a linguagem torna-se objeto de conhecimento, sendo posta em questão,

[...] eis que reaparece sob uma modalidade estritamente oposta: silenciosa, cautelosa deposição da palavra sobre a brancura de um papel, onde ela não pode ter nem sonoridade, nem interlocutor, onde nada mais tem a dizer senão a si própria, nada mais a fazer senão cintilar no esplendor do seu ser (FOUCAULT, 2000, p. 416).

¹⁶³ Foucault, em *As Palavras e as coisas*, refere-se com frequência ao século XVIII, que é o período do surgimento de um novo modo de pensar, de uma nova estratificação dos saberes, a da modernidade.

¹⁶⁴ Foucault denomina empiricidades os campos de saber sobre a linguagem, os seres vivos e as riquezas. Na Idade Clássica, esses campos eram investigados respectivamente pela Gramática Geral, a História Natural e Análise das Riquezas. Contudo no final do século XVIII uma virada no pensamento alterará de maneira decisiva o discurso, conduzindo-o para fora de qualquer intenção representativa. Há uma mudança do conhecimento, uma transformação entre (e nos) objetos empíricos, que permite o nascimento da Linguística, da Biologia e da Economia.

O aparecimento dessa linguagem - balbuciante, voltada para si mesma, arruinadora da unidade do autor deve ser entendida, no entanto, a partir de um dos instrumentos mais importantes dos estudos arqueológicos, o solo apriorístico da *episteme*. Isso porque essa linguagem agora liberta de sua função representativa, exposta em sua densidade, em sua espessura de um murmúrio anônimo (DELEUZE, 2005, p. 19) é tornada possível por uma nova configuração epistemológica, a da modernidade.

Em “Linguagem e literatura”, “Linguagem ao Infinito” e “O pensamento do fora”, Foucault não apenas aposta, tal como Barthes e Blanchot, no princípio da intransitividade da literatura, mas procura apontar seu caráter subversivo e autorreflexivo, o que o faz evocar uma série de figuras para reportá-las à noção de literatura: o duplo, o jogo de espelhos, a transgressão, o simulacro, etc. É, porém, em *As Palavras e as coisas* que o filósofo mostra que uma inversão epistemológica possibilitou a mudança na estrutura do signo e da linguagem, tais como eram compreendidos na Idade Clássica. É nesse contexto que o discurso literário surgiu, constituindo-se como um saber independente, uma função discursiva específica e, como tal, inserida dentro da institucionalidade, da normatividade da *episteme*. Nesse sentido, a literatura é tal como os demais saberes instituídos no espaço epistemológico, submetida às suas mesmas regras de formação.

Sua pertença à normatividade do saber, não obstante, não altera sua natureza, sua relação fundamental com os limites da *episteme* e com a ideia de transgressão. Para Foucault, o modo de ser que a linguagem assume na modernidade é campo fértil para o acontecimento da literatura e da liberação da linguagem em seu ser puro.

2.3 A literatura como contra discurso

Os escritos de Foucault sobre a literatura abordam muitas questões debatidas pelos intelectuais dos anos sessenta, colocam em dúvida as noções de autor, de obra e de crítica e procuram pensar o fenômeno literário a partir de uma postura anti-humanista, recusando a soberania do sujeito filosófico e a ideia de uma

consciência constituidora de sentidos. Em textos como *Prefácio à transgressão* (1963), *Linguagem ao Infinito* (1963), *Linguagem e Literatura* (1964) e *O Mallarmé de J.-P. Richard* (1964) Foucault critica a redução da literatura a uma função representativa e aponta para a liberação da linguagem, para a desobstrução do espaço literário.

Em *As Palavras e as coisas*, a literatura, embora não receba um capítulo específico, perpassa todo o livro, ocupando um papel de destaque já em seu prefácio, no qual Foucault enfatiza que o nascimento de sua obra se deve a um texto de Jorge Luis Borges. A análise literária aparece a Foucault como um complemento aos seus estudos arqueológicos que é, em última instância, o de contestar as bases de uma concepção humanista das ciências humanas. Para isso, a análise arqueológica, empreendida nesse livro, procura examinar a descontinuidade das *epistemes*, isto é, descortinar alguns sinais da constituição dos modos dos saberes. E a linguagem, domínio em que se insere a literatura, é um elemento fundamental para esse empreendimento.

A arqueologia, todavia, não visa traçar uma história das ciências ou da linguagem, pretende, antes, a análise do discurso, haja vista que esse seria a superfície onde os efeitos das transformações sofridas na normatividade epistêmica se mostrariam. Não se trata de uma análise linguística do discurso que se pautaria em um método científico ou na unidade estruturante de um sujeito, a arqueologia quer pensar as rupturas das *epistemes* ao nível do que é possível investigar, ao nível do discurso enquanto uma regularidade discursiva, enquanto prática que se estabelece dentro de uma disposição epistemológica específica¹⁶⁵.

Três ressalvas aqui são importantes. A primeira diz respeito ao objeto dos estudos arqueológicos, não são as continuidades do pensamento ou a estabilidade dos discursos o alvo da arqueologia, mas justamente as irregularidades, as rupturas que emergem (bem como as razões pelas quais elas emergem) na homogeneidade da *episteme*¹⁶⁶. A segunda refere-se a sua compreensão espacial da história, isso quer dizer que Foucault privilegia o espaço em detrimento da dimensão temporal

¹⁶⁵ Segundo José Ternes, o reconhecimento das dificuldades de se exaurir o solo epistemológico não conduz Foucault nem ao imaginário nem ao ceticismo. Isso porque resta-lhe ainda um ponto de apoio, o discurso, “único material disponível” para suas análises (TERNES, 1998, p. 123).

¹⁶⁶ A homogeneidade e normatividade da *episteme* dizem respeito à regularidade de formação dos discursos, o que não exclui o antagonismo e a diversidade deles.

das *epistemes*, por isso as relações entre os saberes e o modo como a linguagem foi disposta em cada *episteme* são pensados partir de noções espaciais.

Por último, apesar de Foucault aludir a três espaços epistemológicos¹⁶⁷, suas investigações concentram-se no limite da *episteme* clássica e da moderna, já que é na formação da modernidade que o homem emerge enquanto sujeito e objeto do conhecimento, ou seja, como aquilo que é preciso conhecer e, ao mesmo tempo, o ponto a partir do qual se pode conhecer¹⁶⁸.

É também no limiar da Idade moderna, com algumas mudanças operadas nos elementos fundamentais da *episteme* clássica, que a literatura pode se consolidar como um discurso, um saber específico. Assim, embora muitos associem a origem da literatura com a da própria linguagem, Foucault a supõe como um produto novo. Certamente algo que hoje chamamos de literatura já existia, prova disso são as obras de Dante, Cervantes, Shakespeare, Petrónio, etc. No entanto, elas são tidas como tal dentro da nossa cultura, isto é, dentro de uma relação com a linguagem que pertence a nós, não aos gregos ou aos medievos.

E se Foucault afirma em *Linguagem e Literatura* (1964) que a literatura grega e latina não existem é justamente na medida em que não há sentido em se falar em literatura ao referir-se às obras de linguagem antigas, uma vez que só na modernidade ela se consolidada como uma especificidade discursiva. O que não significa que não seja possível encontrar similitudes entre os textos literários de hoje e os que foram produzidos na Antiguidade ou na Idade Média. Certamente existiu no Ocidente “uma forma de linguagem que nós, agora, denominamos “literatura”. Mas a palavra é de recente data, como recente é também em nossa cultura o isolamento de uma linguagem singular, cuja modalidade própria é ser “literária”” (FOUCAULT, 2000, p. 414). Jacques Derrida (talvez voltado para o pensamento de Foucault em *Les Mots et les choses?*)¹⁶⁹ pensa, igualmente, o termo ‘literatura’ como uma invenção atual. Segundo ele, isso se deve ao fato de que anteriormente a escrita

¹⁶⁷ Foucault refere-se a três *epistemes*, o Renascimento, a Idade Clássica e a Modernidade, em cada um desses espaços é possível perceber uma regularidade dos saberes e dos discursos.

¹⁶⁸ Nesse sentido, a modernidade na análise foucaultiana não tem como marco a obra de Descartes, e sim as indagações kantianas acerca de uma metafísica transcendental que busca determinar as condições de possibilidade do conhecimento, reconhecendo a existência de objetos que estão para além da razão, que embora possam ser pensados, não podem ser representados. Além disso, Kant é o responsável por fundar o conhecimento no sujeito transcendental, que se torna o constituinte dos objetos.

¹⁶⁹ A aproximação desses dois autores no que diz respeito à concepção de literatura merece uma investigação minuciosa, o que poderá ser feito em um trabalho posterior.

não era algo indispensável para a poesia ou para as chamadas belas-artes, ou seja, a escritura não era condição *sine qua non* as obras poéticas circulavam (DERRIDA, 2014, p. 57). Para Foucault, a compreensão do caráter contemporâneo da literatura passa pelo entendimento da disposição que a linguagem assumia dentro das *epistemes*, ou seja, que função lhe era permitido exercer.

No Renascimento, as obras eram uma espécie de cópia de uma linguagem primeira, elas estavam vinculadas, subjugadas a uma primeira e essencial Palavra, a palavra de Deus e os signos, misteriosos e desconhecidos, haviam sido espalhados por Ele no mundo. A linguagem humana existia em razão de uma outra linguagem, muda e mais originária e as obras não tinham outra função senão a de tentar restituí-la. A palavra de Deus, exterioridade infinita para a linguagem humana, mantinha-se em segredo, como uma verdade que existe para nunca ser revelada, apenas retraduzida, repetida.

O saber era visto como *divinatio* e o decifrador deveria dispor da capacidade de adivinhar, ou melhor, de recolher o máximo de signos que foram depositados sobre ou no objeto que se desejava conhecer. A linguagem ganhava aí seu princípio de proliferação, uma vez que era preciso tudo fazer falar. Sobre as coisas, havia marcas que foram depositadas por Deus, o mundo foi incorporado a essa primeira escrita, tudo passou a ser linguagem. Linguagem decifrada pela linguagem. “Saber consist[ia], pois, em referir a linguagem à linguagem” (FOUCAULT, 2000, p. 54).

Na Idade Clássica, período correspondente aos séculos XVII e XVIII, não apenas a linguagem, como toda a *episteme* fundamentava-se na representação. Enquanto no Renascimento a própria linguagem era um signo a ser decifrado, um objeto dentre os outros, que revelava semelhanças e afinidades, não passando ele próprio de uma forma de similitude, durante a Idade Clássica, a linguagem foi tida como discurso, isto é, como análise espontânea da representação. Perdendo assim seu estatuto material e autônomo, o signo foi reduzido ao binarismo significante-significado que servia para representar as coisas.

Na *episteme* clássica, o signo perde qualquer relação com os objetos, a linguagem se retira do meio dos seres, porque em sua nova concepção, uma organização binária vem substituir a disposição ternária que marcava a linguagem renascentista - e que remontava os estoicos. O terceiro elemento permitia a ligação entre aquilo que era marcado com o que era marcante por meio da similitude, ou

melhor, pelo que Foucault denominou as assinalações (marcas visíveis das analogias invisíveis), entretanto, no Classicismo, ele desaparece e o signo deixa de pertencer ao mundo e de cumprir as relações de semelhança e afinidade.

A relação do significante com o significado se aloja agora num espaço onde nenhuma figura intermediária assegura mais seu encontro: ela é, no interior do conhecimento, o liame estabelecido entre a *ideia de uma coisa* e a *ideia de uma outra*. [...]Teoria dual do signo, que se opõe sem equívoco à organização mais complexa do Renascimento; então, a teoria do signo implicava três elementos perfeitamente distintos: o que era marcado, o que era marcante e o que permitia ver nisto a marca daquilo (FOUCAULT, 2000, p. 86-87).

Destruindo a ligação com um elemento exterior, a linguagem no classicismo sobrecarrega o primeiro polo, reduplicando seu carácter representativo. Isso ocorre porque o signo precisa ao mesmo tempo representar algo e mostra-se como representação. Quando o signo representa uma ideia, imagem ou percepção realiza, no fundo, duas operações simultâneas, indica o que ele representa (relação de significado), mas também representa a própria relação de significação, manifestando a si mesmo. Como num quadro, o seu conteúdo é justamente o que ele representa, contudo só se dá a ver enquanto representado por uma representação.

O poder do significante de desdobrar-se sobre si mesmo na Idade Clássica dispensa qualquer elemento intermediário e a linguagem, não sendo mais um objeto no mundo a ser decifrado, abandona sua materialidade, torna-se transparente e neutra. O signo perde sua ligação com o objeto, a linguagem se retira de dentro do mundo das coisas e dos seres, é agora expressão de um pensamento. Na verdade, ideia e signo equivalem-se. “O signo se move no pensamento” (TERNES, 1998, p. 77). O que se operou no signo foi uma mudança interna, transformação da constituição do seu ser, enquanto que no renascimento tratava-se de uma realidade anterior ao conhecimento, esse passa a ser produzido no seu interior.

Na *episteme* clássica, a linguagem entrou num domínio que lhe é próprio, suas obras não precisavam mais procurar pela velha Palavra nos signos misteriosos, nos lugares desconhecidos. O signo inseriu-se numa discursividade essencial, não mais no domínio da Palavra primitiva, mas da busca por uma língua universal, de uma linguagem que fosse apta a atribuir univocamente o signo a cada

representação e a cada elemento da representação. Daí a importância da retórica¹⁷⁰ e da gramática, pois a primeira, definindo a espacialização do signo, impunha as regras com as quais o mundo seria representado, ao passo que a segunda determinava em cada língua a ordem que essa espacialidade era repartida no tempo¹⁷¹.

Foucault cita Homero, Dante, Sade, Mallarmé e Holderlin como exemplos de obras de linguagem, todavia, ao se referir à produção literária desses três últimos - também Cervantes- assinala as dificuldades que tiveram para adequar-se à função própria que lhe destinava sua disposição epistemológica. Mallarmé, situado na dobra da Idade Clássica, dá a Foucault uma perspectiva de uma linguagem transgressiva, que não se contém nas fronteiras da *episteme*. É o seu balbucio que responde a pergunta indefinidamente posta por Nietzsche sobre quem fala, sobre quem detém a palavra. Mallarmé replica “[...] que o que fala é, em sua solidão, em sua vibração frágil, em seu nada, a própria palavra” (FOUCAULT, 2000, p. 420). Retirando a linguagem de sua função representativa, fazendo a palavra falar a si mesma, Mallarmé faz antever o ser da linguagem.

A linguagem como representação faz da obra uma tentativa de tornar diáfano o mundo, signo neutro e transparente, buscando nomear as coisas de maneira cada vez mais exata e precisa. Dentro dessa concepção de linguagem, a crítica, que havia substituído o comentário (nascido da necessidade de fazer falar os signos obscuros no mundo), não tem outro papel senão o de avaliar as obras de linguagem em termos de verdade, de exatidão ou de valor expressivo.

Pensadores como Barthes, Blanchot, Derrida recusaram-se a compreender a linguagem e a crítica de um ponto de vista expressivo e referencial. Barthes, por exemplo, rejeita igualmente a concepção de obra dotada de um sentido primeiro e a de crítica capaz de “[...] reconstituer le message de l’œuvre”, ou, ainda, de pensar a

¹⁷⁰ Na linguagem representativa, segundo Foucault, a tarefa da crítica era justamente a apreciação das formas da retórica, a “análise das *figuras*, isto é, dos tipos de discursos com o valor expressivo de cada um, análise dos *tropos*, isto é, das diferentes relações que as palavras podem manter com um mesmo conteúdo representativo” (p. 110).

¹⁷¹ A Gramática da qual fala Foucault não é comparativa, não pretende encontrar um elemento universal aproximando as mais distintas línguas, ela quer encontrar no nível do fundamento, a própria função representativa do discurso, ou seja, encontrar o fundamento da representação que possibilita a existência de um discurso num determinada língua.

si mesma como “un hommage à la vérité du passé, ou la vérité de ‘l’autre¹⁷²” (1961, p. 257).

No século XVIII sobreveio à *episteme* ocidental, no limite da configuração clássica, um terceiro elemento, que passou a preencher o vazio deixado pelas assinalações. O homem, figura central da discussão filosófica desde Kant, se estabeleceu nesse hiato entre significante e significado, sem desempenhar, entretanto, as antigas funções das quais as marcas da idade renascentista eram responsáveis. O homem, elemento exterior ao signo, não apontava para as coisas tais como as assinalações, marcando-as para permitir que as analogias e as comparações fossem feitas¹⁷³, ele era quem concedia ao signo seu caráter propriamente de signo¹⁷⁴. O seu aparecimento na esfera epistemológica e, conseqüentemente, discursiva, dispensou a duplicação da representação do signo, a linguagem deixou de ser pensada como translúcida, tornando-se opaca.

É nesse momento que o sujeito passou a ocupar um lugar privilegiado no que diz respeito à linguagem, pois ele havia se tornado o mediador entre signo e o significado. Mais ainda: ao interpretar, ao significar, ele convertia algo em signo. O autor tornou-se proprietário da obra. Contudo, segundo as análises de Foucault, mal o homem acabara de nascer, Nietzsche já havia decretado o seu desaparecimento. O momento em que o solo epistêmico possibilitou o ‘nascimento’ do homem, descobriu-se, simultaneamente, que estava prestes a desvanecer. A partir de uma série de modificações nas disposições fundamentais do saber, como a autonomização de diversos discursos, a biologia substituindo a história natural, a filologia como a reflexão de uma linguagem - objeto e a economia como ciência das riquezas, não apenas o homem aparece epistemologicamente, como também a literatura emerge como um saber constituído, como uma escrita institucionalizada. A modernidade é marcada pelo isolamento de um domínio singular da linguagem, a literatura, que surge como um acontecimento que dispersa, fragmenta o homem, ‘o

¹⁷² “[...] reconstituir a mensagem da obra” [...] “uma homenagem à verdade do passado, ou a verdade do outro.”

¹⁷³ Para Foucault, no mundo das analogias e similitudes, próprio do Classicismo, as assinalações eram indispensáveis. “O mundo do similar só pode ser um mundo marcado” (FOUCAULT, 2000, p. 35).

¹⁷⁴ Não que a ideia de um signo criado e artificial fosse novidade, mesmo antes de *Crátilo* sabia-se que o signo poderia ser natural ou construído pelo homem, porém o poder do signo artificial estava diretamente ligado à fidelidade que ele mantinha com o natural.

senhor da linguagem'¹⁷⁵, abandonando-o em sua 'solidão total'. A “[...] littérature, diz Foucault, est le lieu où l'homme ne cesse de disparaître au profit du langage. Où ‘ça parle’, l'homme n'existe plus” (FOUCAULT, 2001, p. 572)¹⁷⁶.

A linguagem literária, desse modo, proporciona um movimento inverso desse que foi iniciado com a filosofia transcendental, o de uma dessubjetivação. Por isso, é preciso ressaltar seu aspecto subversivo, porque se Foucault situa sua emergência na modernidade, constituindo-se a partir das regras de formação dos discursos dessa *episteme*, ele a compreende como uma experiência que ultrapassa os limites do solo epistemológico. Se a tarefa da arqueologia é percorrer os limites da *episteme*, descobrindo quais modificações na ordem do saber possibilitaram seu fim, quais novas regras passam a operar na formação dessa nova ordem, a literatura ganha todo o seu destaque por se instalar nas dobras da *episteme*.

Situar-se nas dobras da *episteme* significa estar o mais próximo do limite entre o pensável e o impensável, mais perto do limiar entre a *episteme* e o seu exterior. Porém a literatura não é ela própria o impensável, menos ainda o indizível. Ela é um pensamento-limite, por se localizar na vizinhança, mais próxima dos 'lugares' mais distantes, por flertar com esse 'não lugar' onde o discurso em sua regularidade não alcança. Por essa razão, por sua localização fronteiriça, a literatura é o (contra) discurso que pode exigir e anunciar a dispersão, o esfacelamento da forma-homem e, portanto, da figura autoral.

O prefácio de *As Palavras e as coisas*, ao invocar o texto de Jorge Luis Borges, é elucidativo quanto ao caráter limítrofe da literatura. Nele, Foucault mostra como a descrição de Borges de uma enciclopédia chinesa opera no texto a ruína da própria linguagem. Em *O idioma analítico de John Wilkins*, Borges compara os resultados ambíguos e redundantes da proposta de uma linguagem analítica e universal de John Wilkins¹⁷⁷ com uma enciclopédia chinesa que apresenta uma classificação dos animais desconfortavelmente inusitada. Entre categorias como a 'de animais que se agitam como loucos' ou a 'dos pertencentes ao Imperador'¹⁷⁸, a

¹⁷⁵ Na época clássica, as ciências naturais já se ocupavam do homem, tratando-o como espécie ou gênero, porém ele não existia ainda como consciência e objeto epistemológicos.

¹⁷⁶ “[...] a literatura é o lugar onde o homem não cessa de desaparecer em proveito da linguagem. Onde ‘isso fala’, o homem não existe mais”.

¹⁷⁷ Capelão inglês e estudioso da linguagem que viveu entre os anos de 1614 e 1672.

¹⁷⁸ Os animais são assim divididos: (a) pertencentes ao Imperador, (b) embalsamados, (c) amestrados, (d) leitões, (e) sereias, (f) fabulosos, (g) cães soltos, (h) incluídos nesta classificação, (i) que se agitam como loucos, (j) inumeráveis (k) desenhados com um finíssimo pincel de pelo de

série alfabética que as liga parece transgredir toda lógica, romper os limites do pensamento, pois avizinha de maneira súbita coisas sem relação. A monstruosidade que Borges faz surgir com essa enumeração arruína não só a pretensão de emparedar as coisas, mas a próprio lugar onde as coisas avizinhavam-se. A linguagem ao enunciar tal enumeração destrói o espaço onde essas classificações eram tornadas possíveis, nossa própria maneira de pensar e de classificar é abalada. O mal-estar provocado pelo texto de Borges nos colocaria diante do impensado, do não-saber.

A obra de Borges não é, entretanto, a única capaz de abalar a linguagem em sua funcionalidade cotidiana, de arrastar o pensamento até os recônditos mais distantes da ordem discursiva estabelecida. O murmúrio, a vociferação da linguagem em sua intransitividade radical aparece também nas obras de Cervantes, de Sade e de Mallarmé, todas no limite de suas respectivas *epistemes*, como que anunciando seu fim.

É assim que Foucault refere-se a *Dom Quixote*, como uma obra, cujo caráter de limite anuncia o fim de uma era, apontando para uma nova ordem, a da representação. Semelhantemente, Sade encontra-se no limiar histórico da literatura, suas obras (Foucault refere-se à *Justine* e *Juliette*) desempenham também esse murmúrio primordial incessante. Se no Classicismo o modo de pensar tinha sido reduzido à representação e à nomeação infinita e cada vez mais precisa, Sade leva esse discurso ao extremo, reina justamente no seu limite. Se a linguagem procurava tudo nomear, a tudo atribuir uma palavra, supondo tudo representável, com Sade o desejo expande-se de tal modo que atravessa a linguagem em toda sua extensão, tornando-a o lugar da aparição, da procura pela saciedade e do recomeço sem fim.

Assim, Sade é capaz de fazer hesitar as figuras da retórica, comuns na linguagem clássica. Nas cenas que representam o desejo parece fazer tudo vacilar, porque a força e a repetição incansável das figuras eróticas parecem enfraquecer a relação 'significante-significado'. Nas obras sadianas o desejo é infatigavelmente representado até o cansaço do signo, até o enfraquecimento da representação, até a liberação da linguagem do discurso e do sentido. Em *Juliette*, Foucault acredita que as figuras do desejo, e também da violência e da morte, se acumulam e se

camelo, (l) etcétera, (m) que acabam de quebrar o vaso, (n) que de longe parecem moscas (FOUCAULT, 2000, p. VIII).

multiplicam de modo que as cenas representadas tornam-se cintilantes, a representação é atenuada, desaparece pouco a pouco frente à aparição incansável do desejo, que deixando de ser representado resplandece em sua materialidade bruta.

É também nesse lugar-limite ou nesse 'não lugar' que Barthes situa a literatura. Assim como Foucault, ele nega que ela seja mera instância cultural e institucionalizada, como língua domada para fazer comunicar, para fazer circular o pensamento. Em *O prazer do texto*, Barthes fala de texto-limite que possui o caráter vanguardista e subversivo. Para ele, o texto literário seria capaz de fazer oscilar as bases históricas e epistêmicas às quais a linguagem e leitor estão submetidos. Pensamento-limite que conduz a *episteme* ao seu limite, ao extremo do que ela não autoriza o pensamento, ao não lugar onde habita o que ainda não é discurso. Texto-limite que põe em estado de perda, que incomoda, que faz entrar em crise sua relação com a linguagem (BARTHES, 1987, p. 21), permitindo que o 'ser selvagem e imperioso das palavras' se mostre.

Não que Barthes recorra ao conceito de *episteme*, mas propondo a substituição do termo 'obra' por 'texto', procura resguardar a intransitividade e pluralidade do texto. Pluralidade essa que não deve ser compreendida como uma retomada da concepção de polissemia, em que cada elemento da obra poderia ter um ou muitos sentidos, sendo possível estabelecê-los. Nesse caso, a pluralidade de sentidos advinha das relações que os elementos da obra estabeleciam entre si, cabendo ao leitor atento determinar o significado unívoco, reduzindo as diferenças à unidade do mesmo, eliminando, portanto, as ambiguidades da obra. Para Barthes, a pluralidade do texto não está ligada a coexistência de sentidos, mas a execução de uma pluralidade de significações que é irreduzível. Um dado significativo engendra outro e o significado fica em suspenso, sempre por vir, adiado, por isso, o texto é um jogo de remissão e disseminação de significante, uma malha de signos, de ecos, de referências e de citações.

A linguagem - limite, recusando-se a representar, a significar outra coisa senão a si mesma, abala a normatividade dos códigos instituídos da língua, faz ranger o paradigma, o que corrobora o seu estatuto contestador. Longe de se apoiar na cientificidade dos signos ou de se apresentar como um objeto de conhecimento,

a literatura transborda a *episteme*, direciona-se para fora do que é pensável e dizível.

2.4 Literatura: Morte e transgressão

Em *Linguagem ao Infinito* (1963), Foucault afirma que a literatura e a fala apresentam-se como uma espécie de fuga da morte, como evasão desse vazio onde toda palavra é silenciada. Partindo da afirmação de Blanchot¹⁷⁹ de que é preciso “escrever para não morrer”, o autor de *Microfísica do poder* sustenta a tese de que o escritor procura construir com as palavras um edifício onde se abrigar, usa a linguagem e suas obras para sobreviver à morte. Se é certo, como afirma Homero, que os infortúnios sofridos pelos homens foram enviados pelos deuses para que eles os narrassem, ao narrá-los, diz Foucault, os homens suspendem no tempo o poder da morte, fazendo da narrativa o lugar da infinitude. Incessantemente narrados, os infortúnios não chegam ao seu fim e a linguagem tem o poder de deter a flecha já lançada (FOUCAULT, 2009, p. 47).

Ora, escapar à morte é a marca da narrativa épica que, ligada ao passado, procura glorificar os feitos do guerreiro, perpetuando um acontecimento heroico nacional. Por isso, a maior faculdade criadora da antiguidade não é o conhecimento, e sim a memória, projeção em direção ao passado¹⁸⁰. A história, a memória dos povos, a “eternidade preguiçosa dos ídolos” seriam redutos onde os grandes guerreiros, as personalidades históricas e os artistas colocar-se-iam ao abrigo da morte.

¹⁷⁹ Se Foucault cita Blanchot e a ideia da escrita como possibilidade de escapar à morte, todavia não é essa a posição de Blanchot em *O espaço literário*. O autor afirma que a tentativa de se perpetuar, de pôr a morte à distância é mesquinha e faltosa, tendo em vista que mesmo o tempo das lembranças, esse recurso ao gênero memorialista, é também um tipo de morte, de imobilidade ociosa. Em detrimento a essa postura, Blanchot enaltece a obra de Kafka, escritor que sempre manteve uma forte relação com a morte, não de fuga, mas de enfrentamento, de soberania frente a ela, “[...] não se pode escrever se não se permanece senhor de si perante a morte se não se estabelece com ela relações de soberania” (p. 87).

¹⁸⁰ Para Bakhtin, o mundo da literatura clássica não visa o presente ou o futuro, mas o passado, fundamentando-se no plano da memória, não se trata, contudo, de um passado acessível, real e relativo, e sim de um passado absoluto, dos valores, dos começos, da hierarquia, dos melhores (1998, p. 410).

Há, seguramente, muitas diferenças entre a epopeia e a literatura contemporânea, sobretudo a relação entre herói e comunidade. Enquanto na primeira o herói alimentava uma sensação de pertencimento a sua terra, na segunda, o herói é invadido pelo sentimento de abandono e de estrangeirismo¹⁸¹. *Mutatis mutandis*, os personagens malrucianos inscrevem-se no lugar onde a linguagem vocífera, murmura anonimamente contra a morte, contra o vazio e a ausência que se insinuam nela. Lugar do qual fala Malraux, de onde todo artista “tire sa force de ce qu'elle naît d'une solitude [...] voix survivante et non pas immortelle, élève son chant sacré sur l'interminable orchestre de la mort¹⁸²” (MALRAUX, OC1, p. 628).

Perken de *La Voie royale* e Tchen de *La Condition humaine* são heróis revoltados contra a morte, que tentam fazer dela um grande ato, condizente com suas vidas. Ambos buscam, na ação, num grande feito, erguer um tipo de monumento contra a morte. Perken é talvez o personagem malrauciano mais intoxicado pelo desejo de enfrentá-la. Revoltado com o que a morte tem de mais injusto e absurdo, transformar a vida em destino, recusa-se a viver com “essa tepidez da morte na mão”. Perken não quer ser como a maioria dos homens que a aceitam, naturalizando-a, vivendo como se não fossem morrer, alheios à sua própria morte.

O herói malruciano, que rejeita a impessoalidade de sua existência¹⁸³, recusa-se a viver na impropriedade, e a morrer no anonimato e na insignificância. Se vai em direção à morte é para que ela não seja apenas mais uma, como a de toda gente, e sim o que deveria torna-lo único. Morrendo, Perken diz ao amigo que não existia mais nada além dele mesmo, ele que estava morrendo (MALRAUX, OC1, p. 506). O herói de Malraux é, segundo Gaeton Picon, ser para-e-contra-a-morte (PICON, 1955, p 75). Recusar a morte implicaria, outrossim, desafiar o próprio destino, tentar “laisser une cicatrice sur la carte”, escrever sua própria história.

¹⁸¹ Referindo-se a Hölderlin, Blanchot e Foucault afirmam que a modernidade poética é o tempo do desamparo, da aflição, a morte de Deus proporciona à literatura um tormento estranho, um paixão séria, o vacilo do mundo da verdade (BLANCHOT, 1987, p. 247), o aumento do deserto (FOUCAULT, 2000, p. 460).

¹⁸² “[...] tira suas forças disso que nasce de uma solidão, [...] voz sobrevivente e não imortal, eleva seu canto sagrado sobre a inesgotável orquestra da morte”.

¹⁸³ Na cotidianidade, o *Dasein* (o ente que é capaz de interrogar pelo seu próprio ser) existe na impropriedade, já que ele não escolhe por si mesmo, ao contrário, ele se veste, come, lê e julga como toda a gente. O poder-ser mais próprio do *Dasein*, que é a possibilidade de ser si mesmo, de escolher ou recusar as possibilidades por si, se perde, oculta-se na impessoalidade, na inautenticidade de ser como todos os outros, de ser mais um.

Contra a morte, não há resignação ou inação, como afirma o próprio Perken, é preciso “[a]gir au lieu de rever¹⁸⁴” (MALRAUX, OC1, p. 386).

“Deixar uma cicatriz sobre a terra”, realizando uma grande ação, é o que impulsiona Perken a sua aventura na floresta da Indochina, o leva a enfrentar os perigos de um lugar selvagem e inóspito. Sua peripécia pode ser pensada como busca para transpor o vazio da morte, para confrontar-se com ela. É como se o aventureiro constrangesse a morte, num duelo que se sabe de antemão perdido. Desafio que por si só seria suficiente, uma vez que exalta seu *eu*. Afronta que seria uma maneira de negá-la, fazendo que algo perduresse: grito de revolta que (como Foucault pensando no personagem de Borges) mantém “desmesuradamente o segundo de sua morte pela linguagem, em uma repetição que não se dirig[e] a ninguém¹⁸⁵” (FOUCAULT, 2009, p. 53).

Se o desafio da morte para Perken é tão imperioso a ponto de assemelhar-se ao seu desejo sexual, em Tchen, personagem de *La Condition humaine*, a busca pela ação não é menos intensa. Para alguém que somente a destruição o punha em acordo consigo próprio (MALRAUX, OC1, p. 614), a inação seria algo insuportável, de tal modo que frente à passividade do Partido Comunista Chinês, o personagem resolve agir sozinho para mudar a situação dos insurretos em Shangai. Sem autorização de seus camaradas, Tchen planeja matar Chang Kai-Shek, um dos maiores adversários da Revolução, ao explodir-se com sua bomba.

Perken e Tchen, todavia sabem que um grande feito não é nada se não for testemunhado. Se não houver alguém para contar, escrever o que se passou, tudo se perde no esquecimento. É por isso que nenhum dos dois está sozinho em suas aventuras. Claude, discípulo, é uma espécie de *alter ego* de Perken, o acompanha na *voie* que conduz à inumana floresta cambojana e à luta contra a morte. Claude é quem presencia seus atos de coragem, é sua testemunha, estranha como um ser de outro mundo (MALRAUX, p. 506). Tchen, que decide sacrificar-se em nome da Revolução (ou como pretexto para enfrentar a morte), pede a Pei, um escritor

¹⁸⁴ “Agir em lugar de sonhar”.

¹⁸⁵ Esse que procura sobreviver pela linguagem, pelo seu balbucio, só se mantém como um *eu* esfacelado, rechaçado, e não como unidade imutável suposta pelo biografismo.

amador, que o acompanhe e testemunhe, acreditando que ao ser narrada, sua ação não seria esquecida¹⁸⁶.

O tema da morte em *Noyers de l'Altenburg* possibilita o cruzamento das experiências de três gerações: o narrador, Berger filho, conta a história do seu pai, que lutou na Primeira Guerra e que igualmente escreveu sobre as experiências do próprio pai. O caráter testemunhal da obra é latente: uma geração testemunhando outra¹⁸⁷. Ela é, igualmente, Malraux testemunhando a si mesmo, escrevendo a si próprio, não a partir de uma memória que pretende dar conta da totalidade dos fatos, da representação fidedigna do passado, mas que, tal como em *Antimémoires*¹⁸⁸, se fragmenta no tempo e no espaço. Testemunho e escritura desde sempre assombrados pela possibilidade do simulacro, da literatura.

Em *Noyers*, o pensamento sobre a morte é explorado em temas como: o suicídio, a morte do *outro*, a morte metafísica, etc., mantendo estreita relação com a escritura. Para Vincent Berger, “[...] écrire est le seul moyen de continuer à vivre”¹⁸⁹ (MALRAUX, 1948, p. 30). É a escritura que permite que gerações se encontrem, que relatos não pereçam. Esta passa a pensar a si própria, ao pôr em questão a necessidade de escrever, escrever diante da possibilidade de aniquilação¹⁹⁰.

Segundo Foucault, a morte é o mais essencial dos acidentes da linguagem; seu vazio, simultaneamente, a restringe e a possibilita, ao ser seu próprio meio e o seu limite. Ao se falar contra a morte, algo nasce. O murmúrio surge quando se intenta deter a morte, fazendo que a linguagem toda se volte para ela. Se a morte é o limite a partir do qual nenhuma palavra é pronunciada, onde toda narrativa é detida, é também seu centro. Direção ao qual se fala, contra o qual se balbucia. Se é

¹⁸⁶ Seu sacrifício não se tornou um marco histórico, nem no sentido temporal, já que Chang não estava no carro, nem no espiritual, pois seu ato não foi tido como um exemplo, o partido não reconheceu nele qualquer marca de bravura ou de heroísmo (DONRELOT, 1970, p. 110).

¹⁸⁷ Em termos derridianos, não há testemunho ‘sério e autêntico’, no sentido de não ser possível resgatar com a linguagem os traços, o caráter de uma existência ou, ainda, um fato. Embora sem essência, testemunho e ficção dependem um do outro, pois sem a possibilidade da ficção não há testemunho. É justamente pela possibilidade de dissimulação, de simulacro e de mentira que o testemunho mantém sua função de testemunho, caso contrário ele seria outra coisa, como a prova, a certeza, o arquivo (DERRIDA, 2015, p. 39).

¹⁸⁸ *Noyers de l'Altenburg* foi posteriormente integrada à *Antimémoires*.

¹⁸⁹ “[...] escrever é o único meio de continuar a viver”.

¹⁹⁰ O questionamento sobre a morte, suscitado, sobretudo pelo assombramento de duas guerras, permite a abertura de um espaço de reflexão, de indagação sobre a existência. Através de sua escritura e de suas reflexões, Malraux possibilita “une remise en question de l’individu et du sens à donner à vie et sa mort. La prise de conscience de son caractère mortele et de sa liberté permet en effet à l’homme de s’interroger et de (se) mettre en question” (VANBORRE, 2010, p. 85).

no vazio aberto pela morte, onde nenhum Deus nos protege, que toda palavra torna-se possível (GAULUPEAU, 1969, p. 43), Malraux, numa aposta criadora, faria falar o que se emudece no jogo da representação, a voz da finitude, como atesta Serge Gaulupeau, em *André Malraux et la mort*.

Foucault, como Blanchot, supõe que “[a] linguagem só come[ce] com o vazio, nenhuma plenitude, nenhuma certeza” (BLANCHOT, 1997, p. 312). A lacuna instalada no seio da linguagem é condição de possibilidade do surgimento da palavra, do seu desdobramento. Na tentativa de vencer a morte, de impedir que a narrativa seja silenciada, a linguagem fala a si mesma, num rumor incansavelmente repetido, num murmúrio infinitamente reduplicado. “Para deter essa morte que vai detê-la não há senão um poder: o de fazer nascer em si mesma sua própria imagem em um jogo de espelhos que não tem limites” (FOUCAULT, 2009, p. 48).

Espelhos que se refletem mútua e infinitamente, figurando a si mesmos, numa experiência radical da linguagem que Foucault relaciona à loucura, uma vez que essa é capaz de mostrar a linguagem na sua forma vazia, na ausência do discurso. A loucura é uma experiência originária, em que o signo desarticula-se, o código compromete-se, é um vazio contra o qual as palavras são jogadas e desdobram-se sobre si mesmas. Loucura e literatura são, para Foucault, linguagens arruinadas e transgressivas, não que uma anuncie a outra, sua aproximação se justifica por ambas estabelecerem uma relação similar com o vazio inserido no interior da linguagem. A loucura não é a negação da linguagem, e sim a revelação do seu oco, do seu caráter transgressivo, que não cessa de romper com a regularidade do discurso racional.

A loucura é ausência de obra, o desmoronamento total da linguagem que impossibilita que algo seja construído. Destarte, mesmo sendo também um balbúcio anônimo, a loucura não pode estar na origem de obra alguma. A literatura, por seu turno, que é uma construção, uma tentativa de aproximação dessa ruptura absoluta (*idem, ibidem*, p. 43) produz obra, possui um espaço onde se amontoa os livros, onde se repete infinitamente o murmúrio da linguagem, o espaço das bibliotecas. Lugar onde a literatura é dita e repetida, onde se pode vê-la em sua concretude, em sua materialização.

Mas as obras dispostas na biblioteca não são elas próprias a literatura, como também não é a literatura um tipo de linguagem transformada em obra. Foucault

distingue três termos que não podem ser reduzidas uns aos outros: a linguagem, a obra e a literatura e mostra que a sua compreensão não deve fundamentar-se numa relação dialética, já que não provoca uma interiorização do elemento oposto, ou seja, sua subsunção. Ao invés disso, deve ser pensada numa relação triangular que acarreta ofuscamento/iluminação mútuos (FOUCAULT, 2010, p. 141).

Para Foucault, a literatura é um terceiro ponto em relação à obra e à linguagem, estabelecendo entre elas um vazio, um espaço fundamental, o da brancura, o da morte, onde ela própria torna-se questão, onde volta-se para si mesma, multiplicando-se. Essa ausência desenhada no seio da linguagem, esse espaço aberto distancia cada vez mais a literatura de sua origem, a condiciona a ser dita a partir de uma linguagem da morte, do assassinato, da duplicação, do simulacro. Longe de entendê-la como um tipo de linguagem cuidadosamente escolhida para tentar dizer o inefável, Foucault afirma que a literatura é a “distância aberta no interior da linguagem, uma distância incessantemente percorrida e jamais coberta” (*idem, ibidem*, p. 142). Isso quer dizer que a literatura só é possível na oscilação, no distanciamento impérvio que a linguagem toma de si mesma.

Se a literatura não é um domínio específico da linguagem, não há nenhuma palavra que seja essencialmente literária. Na obra, contudo, cada palavra acena para a literatura, no sentido de que cada vez que se escreve, que insiste em romper a brancura do papel não se trata mais de uma palavra normal ou comum, e sim de uma linguagem que está direcionada para a literatura, que a interpela e que é por ela iluminada.

Ao acenar para a literatura, ao repeti-la, buscando materializar seu ‘não lugar’, seu vazio, a obra é, simultaneamente, outro aspecto, que é o da negação, do assassinato. Se o surgimento da obra é uma repetição da literatura, já que possibilita a continuidade das bibliotecas, é igualmente sua transgressão. Uma obra, segundo Foucault, recusa as anteriores, pois, ao tentar dizer a literatura, ao voltar-se para ela, diz, conjuntamente, que as outras obras fracassaram em dizê-la. A obra é a negação da própria literatura. No momento em que cada palavra é escrita, em que cada letra marca a página em branco, a literatura é traída, conjurada, porque o surgimento da obra não é apenas a recusa de tudo que foi e poderia ser dito, mas a transgressão, a violação da essência pura, vazia e ‘sagrada’ da literatura, toda obra é a não realização da literatura.

A ideia da linguagem da transgressão aparece em *Les Mots et les choses* quando Foucault atribui à literatura uma certa periculosidade. Vista como um saber contradiscursivo, um espaço de violação da antiga *episteme*, a literatura traz à tona uma estrutura que se mantinha escondida e permite, primeiro, a experiência da fragilidade de uma *episteme* que não se totaliza e que está prestes a ruir, e, em segundo lugar, a do excesso, apontando para o que não está no discurso, o que ainda não se constituiu como um saber. Mas é tomando emprestado o termo ‘transgressão’ de Georges Bataille que Foucault busca mostrar como a literatura pode manter-se nesse ‘lugar’ fronteiro.

Em *Préface à la Transgression* (1963), Foucault, homenageando Bataille, um ano após sua morte, dedica-se a aproximar a literatura da experiência transgressiva do erotismo. Tendo em comum o desejo de destituir o poder do sujeito filosofante e de dissipar a primazia dada à consciência racional, Foucault admira o escritor de *Le Blue du ciel*, a ponto de se perguntar por que “Bataille foi para a equipe de *Tel quel* alguém tão importante, a não ser pelo fato de que [...] fez emergir das dimensões psicológicas do surrealismo alguma coisa que ele chamou de ‘limite’, ‘transgressão’, ‘riso’, ‘loucura’, para fazer delas experiências do pensamento?” (FOUCAULT, 2009, p. 125).

A obra de Bataille interessa a Foucault por sua abertura a um pensamento, a um discurso que não se constitui à luz do dia, ou seja, que não está preso à pretensão da consciência racional de tudo esclarecer, ao contrário, se faz num labor que não despreza a terrível experiência da noite, um labor que faz das experiências-limite seu ponto de partida. É uma obra que visa

[...] to release forces within language that will hurl us to the limits of our ordinary concepts and experiences and give us a (perhaps transforming) glimpse of radically new modes of thought. In all this, Bataille the author can claim no access to special infra- or ultra-rational insight from another world (he was, after all, in real life the most mundane of men: a head librarian at the Bibliothèque Nationale). But his writing is designed to unleash from language new transgressive truths that will take him and his readers beyond the realm of their knowledge and capacity of expression. [...] (GUTTING, 2005, p. 17) ¹⁹¹.

¹⁹¹ “[...] liberar forças dentro da linguagem que vai lançar-nos aos limites de nossos conceitos e experiências comuns e dar-nos um (talvez transformando) vislumbre radicalmente novo das formas de pensamento. Nisso tudo, o autor Bataille não pode reivindicar o acesso a visão especial, infra ou ultra- racional de outro mundo (ele era, afinal de contas, na vida real o mais mundano de homens : um bibliotecário-chefe na Bibliothèque Nationale). Mas sua escrita é projetada para liberar a partir da

Para pensar o fenômeno literário, Foucault encontra em Bataille o domínio de uma subjetividade dissipada¹⁹², de um limite violado que teve como marco a obra de Marquês de Sade, escritura agressiva e arrombadora, que possibilitou a articulação da palavra transgressão. No entendimento foucaultiano, a experiência moderna da sexualidade, inclusive a de Bataille, deve suas características à linguagem sadiana que, por sua violência e terror, a desnaturalizou. Isso não quer dizer que ela tenha conseguido melhor explicar a natureza da sexualidade moderna, mas a colocou diante do mesmo vazio que impõe limites e que é preciso transgredir. Tratava-se da linguagem cruel do desejo, que queria dizer a si mesmo na violência, na morte e no horror, que queria tudo fazer falar, por consequência, sua obra, como vimos, transgride os limites da *episteme* à qual ela pertence, porque ao dizer incansavelmente as figuras do desejo, faz oscilar a representação no âmbito da linguagem¹⁹³.

Sade marca o limiar histórico da literatura porque a sexualidade em sua obra constitui um mundo onde os objetos e as pessoas desaparecem, não há seres nem coisas a profanar. Sua linguagem, a linguagem da sexualidade é contemporânea à morte de Deus¹⁹⁴, o que resulta que sua profanação é sempre vazia, sem objeto. Sem os limites impostos pela ideia de Deus e da palavra ilimitada, a escritura dirige-se para um Deus ausente, profana um espaço vazio.

Bataille, herdeiro da linguagem transgressiva de Sade, conhece bem as implicações da morte de Deus. Com a supressão do limite do ilimitado (Deus, Razão, Sentido) as possibilidades se abrem para uma experiência *interior e soberana*, para uma experiência, como vimos no primeiro capítulo, que é da ordem do ilimitado do Limite. Isso quer dizer que a palavra do ilimitado restringia a experiência da linguagem, no entanto, quando ela foi calada, a linguagem e a sexualidade foram confrontadas com o vazio, com um limite que não lhes era mais

linguagem nova verdades transgressivas que irão levar ele e seus leitores para além do domínio de seu conhecimento e de sua capacidade de expressão”.

¹⁹² Na experiência interior, à qual aludimos no capítulo anterior, não há volta ao sujeito, à unidade do eu, mas quebra dessa individualidade fechada em si, rompimento com o *eu* majestoso da filosofia.

¹⁹³ Tal como a literatura, a sexualidade foi lançada em direção a um vazio onde só pode tatear a forma tênue do limite. Isso não quer dizer que ela tenha alcançado sua liberação, ela foi levada ao extremo, atravessada pelo limite, limite da lei, da consciência e da linguagem (FOUCAULT, 2009, p. 28).

¹⁹⁴ A morte de Deus não deve ser entendida como o fim de seu reino histórico, mas como a mudança do espaço da experiência moderna da linguagem e da sexualidade (FOUCAULT, 2009, p. 30).

exterior, que se constituía repetidamente dentro do movimento de transgressão. A morte de Deus permitiu uma experiência do limite, sempre recomeçada, que se faz e se desfaz ilimitadamente no ato mesmo da violação. Linguagem violadora, tão perigosa quanto a transgressão da lei moral (BATAILLE, 1957, p. 20), porque além de poder tudo dizer, a literatura, - que segundo Bataille é o mal -, é uma atividade improdutiva, inútil no sentido em que recusa o mundo das regras, que se choca contra a institucionalidade da linguagem.

La littérature authentique est prométhéenne. L'écrivain authentique ose faire ce que contrevient aux lois fondamentales de la société active. La littérature met en jeu les principes d'une régularité, d'une prudence essentiels. L'écrivain sait qu'il est coupable. Il pourrait reconnaître ses torts. Il peut revendiquer la jouissance d'une fièvre, qui est un signe d'élection¹⁹⁵ (*idem, ibidem*, p. 157).

Prometeica, a escritura desafia os deuses, transgride as normas da linguagem e da moralidade, contestando igualmente o saber. Contestação que só pode ser feita dentro da própria linguagem, devido ao poder que as palavras têm de evocar a desordem, o caos, a efusão e o gasto. Segue-se, disso, a extrema importância da poesia que renova sem trégua a destruição (BATAILLE, 2016, p. 286), que despende a linguagem e imola o sujeito. Pela linguagem, o ultrapassamento do discurso, do saber, a colocada em crise do projeto, da vida cotidiana e de suas organizações.

A escritura poética é uma efusão comparada à meditação e ao erotismo, por seu vínculo com a morte e com a transgressão, duas figuras que conduzem à indistinção, à fusão dos objetos implicados, isto é, à perda do sentido. Em *A noção de despesa*, Bataille inscreve a poesia no mesmo plano do sacrifício, “o sacrifício das palavras”, um fazer que implica perda, gasto e que, por isso, em nada se aproxima do universo do trabalho e da utilidade. “O termo poesia [...] pode ser considerado como sinônimo de despesa: significa, com efeito, do modo mais preciso, criação por meio da perda” (BATAILLE, p. 307).

¹⁹⁵ “A literatura autêntica é prometeica. O escritor autêntico ousa fazer o que contraria as leis fundamentais da sociedade ativa. A literatura põe em cena os princípios de uma regularidade e de uma prudência essenciais. O escritor sabe que é culpado. Ele poderia reconhecer seus erros. Ele pode reivindicar o prazer de uma febre, que é um sinal de eleição”.

Ao dispor mudanças no plano das imagens, a poesia tem o poder de evocar o êxtase e a efusão, que não é da ordem do cálculo, mas da participação e do contágio, tal como ocorre no momento de um bocejo, de um riso e mesmo de uma cena erótica. A emoção do instante é comunicada intimamente. “Si l’on veut, l’activité sexuelle, ce qui l’annonce fût-il réduit à un trouble peu visible ou au désordre de vêtements, met aisément le témoin dans un état de *participation*¹⁹⁶” (BATAILLE, 2011, p. 164).

A evocação do mal e a transgressão colocam a linguagem sempre em relação ao interdito, não como seu par contraditório e excludente, pois, segundo Foucault, transgressão e interdito “devem um ao outro a densidade de seu ser: inexistência de um limite que não poderia absolutamente ser transposto: vaidade em troca de uma transgressão que só transporia um limite de ilusão ou de sombra” (FOUCAULT, 2009, p. 32). Há, portanto, entre o interdito e sua violação uma relação que é, ao mesmo tempo, inconciliável e interdependente.

Transgredir é levar o limite ao limite do ser, isto é, até o lugar onde ele deixa de existir, onde se produz o seu desaparecimento, e é no momento de sua perda, de seu apagamento provisório que ele é percebido, não como a ideia de um mundo limitado positivo (2009, p. 31), mas como o vislumbre do ilimitado, que não aparece como sua figura oposta, mas antes como uma ilimitada repetição do limite e de sua transgressão.

O limite violado se reconstitui, a linha rompida fecha-se imediatamente após a transgressão, apresentando-se outra vez como um horizonte intransponível. Todavia essa intransponibilidade dura até o momento em que a linguagem cruza a divisória, ultrapassa a fronteira e recomeça o movimento de transgressão, que é ilimitado. E se a transgressão excede o limite, não o elimina, seu movimento é uma violação que não se esgota no ato transgressivo, sempre pronto a recomeçar. A literatura transgride o código, o compromete, sem destruí-lo, sem instaurar uma nova ordem.

Não se trata de um ciclo que encontra seu fim, a transgressão não chega nunca a se totalizar, a triunfar sobre o limite. Não opondo nada a nada, não há violação dos fundamentos¹⁹⁷. A acepção foucaultiana de literatura assemelha-se à

¹⁹⁶ “Se se quer, a atividade sexual, o que a anuncia seja reduzido a uma agitação pouco visível ou à desordem das roupas, coloca facilmente a testemunha em um estado *de participação*”.

¹⁹⁷ Foucault distingue transgressão e ética ao afirmar que não se trata de uma violação que afete o mundo ético, não é uma “violência em um mundo compartilhado” (2009, p. 33). Em Bataille, o movimento de transgressão, não se restringindo apenas à linguagem, afeta a ordem estabelecida,

ideia de texto em Barthes, uma vez que em ambos o lugar da mesmidade ou de algum tipo de unidade é deslocado. Isso porque, embora se opere com códigos conhecidos, cada combinação dos códigos é única, ou seja, cada limite transgredido é singular. Os critérios necessários para compor uma totalidade, para encerrar o texto/a literatura em uma completude nunca chegam, estão sempre adiados, numa repetição contínua e inesgotável. O texto não se fecha em um sentido, o movimento transgressivo não instaura um novo estado de coisas.

Ao contrário da herança platônica do ‘mesmo’ e da tradição do idêntico e da identidade, a transgressão designa o ser da diferença (FOUCAULT, 2009, p. 33), não mais entendida como a alteridade da Ideia, mas como um movimento de não coincidência consigo mesmo. A literatura para Foucault é proliferação cancerígena da linguagem, circulação incessante de signos que não é, todavia, circularidade do Mesmo. Embora cada obra seja novamente a linguagem dizendo a si própria, sua singularidade é preservada à medida que é sempre outro limite violado, um novo rechaçamento do vazio da linguagem. Repetição, ‘iterabilidade’ que não é retorno à origem, uma vez que a violação não cruza a mesma linha, o limite refaz-se, reinstaura-se, é já sempre *outro*. O que faz que o *mesmo* só possa ser pensado como uma repetição que é repetição do *outro*, tal como o texto para Barthes, cujo alicerce é uma “diferença que nunca poderá repetir-se senão como diferença” (BARTHES, 2004, p. 70).

pois se trata de uma infração das regras morais. Isso não implica, no entanto, o fim da lei ou da própria moralidade, não há um retorno à natureza, a transgressão eleva o interdito sem suprimi-lo (BATAILLE, 2011 p. 39).

PARTE II – A IRRUPÇÃO DO OUTRO

“L’homme commence à l’autre¹⁹⁸”.

¹⁹⁸ MALRAUX, *Les noyers de l’Altenburg*, p. 122.

3 TRANSGRESSÃO, HORROR E MORTE : FIGURAS DO EROS

3.1 Da literatura ao erotismo

A periculosidade da coisa literária já foi por Foucault assinalada que, a partir da influência batailliana, estabeleceu seu parentesco com a morte, com a transgressão e, portanto, com a violência. A transgressividade à qual alude o autor de *História da sexualidade*, ou ainda, o caráter subversivo da linguagem de que fala Barthes, não diz respeito apenas à possibilidade de ruptura com os gêneros literários ou com as leis tradicionais do romance, no que Malraux seria exemplar, uma vez que introduziu em seus romances¹⁹⁹ novas técnicas narrativas, como as construções cinematográficas. Mais do que o alargamento do escopo do texto literário, a transgressão implica uma ruptura com a ideia de um sentido fixo e de um autor-proprietário.

A literatura, ou a escritura poética em Bataille, extrapola o mundo homogêneo do trabalho, de sua produtividade, excedendo o discurso para querer dizer o impossível até o fim, tal como em Baudelaire, e chegar “ao mesmo ponto do erotismo” (BATAILLE, 1957, p. 37). A exuberância dos signos e a extrapolação dos sentidos guardam profundo parentesco com o erotismo, marcado pela abundância da carne, as convulsões orgásticas e a transgressão dos limites, levando-nos à pergunta pela possibilidade de capturar a diferença entre o desejo erótico do desejo poético e de êxtase²⁰⁰. Assim como a linguagem poética, a atividade erótica, para Bataille, é uma experiência que possibilita ir “à l’extrême du possible”, ou seja, vivenciar a experiência interior, cujo êxtase também é capaz de contestar o mundo

¹⁹⁹ Carduner, em seu estudo sobre a criação romanesca de Malraux, afirma que o autor introduz novas técnicas narrativas, sendo a principal delas a técnica cinematográfica de montagem que possibilita tecer entre as cenas de seus romances uma série de relações sutis que conferem ao texto uma unidade fundamental (CARDUNER, 1968, p. 143).

²⁰⁰ Roland Barthes chega a pensar o texto como erótico, “gozoso”. Não que esse gozo, esse prazer esteja atrelado ao deleite do consumo, ao ato de ler e reler certas obras mantendo-se, contudo, distanciado delas, separado da sua produção. O prazer do texto refere-se ao gozo, isto é, “ao prazer sem separação”, a *participação* batailliana. Ler, nesse sentido, é possibilitar ao texto que ele cumpra as relações de linguagem, que permita a multiplicidade da escritura. “O texto-limite: gozo além do extrato gramatical. Enquanto a letra se instaura, o gozo faz divagar” (EYBEN, 2012, p. 47).

das convenções e do projeto. O erotismo é uma atividade que dispense energia, a febre sexual nos leva a agir de maneira oposta ao que habitualmente fazemos, nela não se calcula os gastos nem se controla gestos, ao contrário, emprega-se força e energia de maneira desmedida.

Dizer que há dispêndio de energia e excesso no erotismo, no entanto, não significa equiparar o erótico ao jogo sexual, considerando que esse também implica gastos. Como ressalta o autor de *Madame Edwarda*, a atividade erótica, ao contrário da sexual, possui independência em relação à reprodução, desviando-se da finalidade genital, o que a torna, segundo Bataille, maldita (OCX, p. 652). Despesa improdutivo, o erotismo, - como a poesia-, é uma atividade que não visa manter a ordem ou o mundo do trabalho, ao contrário, é, *par excellence*, transgressora, infratora dos limites e das leis morais. Violação e transgressividade que faz o erótico ligar-se estreitamente a um movimento de violência e flertar com a morte que coloca em questão o próprio ser o homem (2011, p. 33). Embora a procriação não seja a finalidade última do erotismo, não deixa de ser expressiva para elucidar o fenômeno erótico, por essa razão Bataille se dedica à sexualidade dos animais e à reprodução supondo-as como chave para o entendimento do homem nas suas relações eróticas.

A procriação traz à tona a descontinuidade existente entre os seres, nela o ser se mostra distinto do outro: aquele que reproduz não é o mesmo que aquele que foi reproduzido, não havendo entre eles nenhum tipo de continuidade, e sim fragmentação, separação²⁰¹. Mais que isso: cada ser tem sua vida e sua morte, só a ele isso interessa diretamente, ainda que ensaiemos nos comunicar e nos entender, nada pode suprimir o abismo profundo originário de uma primeira e insuperável diferença: “Si vous mourez, ce n’est pas moi qui meurs²⁰²” (BATAILLE, 2011, p. 15), os homens são seres cuja existência é única e absurdamente separada dos demais.

O ato de gerar é feito por seres descontínuos que não produzem senão outro ser descontínuo, em contrapartida, põe também em jogo uma continuidade passageira. Na reprodução sexual, a de seres mais complexos, o óvulo e o espermatozoide são descontínuos um ao outro e se unem para dar origem outro ser, porém essa união não é outra coisa senão a morte dos seres descontínuos, dos seres separados. O ser novo é também separado, distante dos dois seres que o reproduziram, no

²⁰¹ Tal ideia se opõe radicalmente ao conceito levinasiano de paternidade que em *Eros, littérature et philosophie* é considerado realização do eros (2013, p. 184), da promessa que se insinua na volúpia.

²⁰² “Se você morre, não sou eu quem morre.”

entanto, a procriação é um momento de união entre dois seres que dá origem a outro, ou seja, o novo ser surge dessa fugaz continuidade que se torna para ele nostalgia de uma unidade perdida, de uma continuidade originária.

Mesmo na reprodução assexuada, há morte e descontinuidade dos seres. A célula em um dado momento do seu crescimento divide-se, resultando em dois seres novos. Mas ao se dividir, o primeiro desaparece, não é nenhum dos dois novos núcleos, ou seja, “[...] il est mort, puisqu’il ne survit en aucun des deux êtres qu’il a produits²⁰³” (BATAILLE, 2011, p.15). Como na reprodução sexuada, o instante do surgimento do novo ser depende da morte de seres que desaparecem ou que lhe são descontínuos. Relação paradoxal entre reprodução e desaparecimento, entre vida e morte que a atividade sexual, também a literatura, suscita. A reprodução e a morte condicionam a renovação imortal da vida; um constante ciclo que possibilita o instante sempre novo (BATAILLE, 1957, p. 21). Diante da morte e no seu limite, a literatura se prolifera, faz surgir uma nova obra. Multiplicando a vida, a procriação o faz inutilmente, tendo em vista que sua multiplicidade é oferenda à morte: os homens são indivíduos que morrem solitariamente numa aventura incompreensível. Repetindo-se, a literatura produz as bibliotecas: uma infinidade de obras que embora não morram, negam as obras anteriores, apaga tudo que foi dito, atentando contra a própria essência vazia da literatura.

Apesar de descontínuos, os seres guardam a nostalgia da continuidade perdida não cessando de procurá-la, segundo Bataille, na experiência erótica. Entretanto há para o autor três tipos de erotismo: o dos corpos, o dos corações e o sagrado, tendo todos em comum a vivência da experiência interior e a mesma procura de continuidade, ou seja, em todos, o que está em questão é a tentativa de intercambiar o isolamento e a descontinuidade dos seres por um sentimento de continuidade profunda (BATAILLE, 2011, p. 17).

No erotismo dos corpos, o que se destaca na passagem da atitude normal ao desejo de fusão no ato sexual é a violência, ou melhor, a violação, pois mais do que a violência física, o embate dos corpos, o que marca esse embate, seu sentido último, é a violação do ser do parceiro que confina com a morte. Essa violação ocorre tanto na nudez, exposição ao outro, quanto no momento da fusão sexual. A nudez, para Bataille, é um tipo de abertura que torna possível a destruição do ser

²⁰³ “[...] morreu, visto que não sobrevive em nenhum dos dois seres que produziu”.

fechado que é o homem e, por isso, a possibilidade de fusão dos dois seres. Abertura que é sempre da ordem da violência, em primeiro lugar, porque colocar-se nu é transgredir as convenções e desprezar o interdito, em segundo, porque despir outrem não implica somente a retirada de suas roupas, mas o rompimento da integridade do seu ser. Em *La Condition humaine*, Ferral não deseja que a cortesã conte uma história, converse ou prepare a mesa, como se espera delas, quer negar sua dignidade, excitar-se com sua humilhação. No fundo, “[il] eut envie d’exiger qu’elle se mit à fait nue, mais elle eût refusé²⁰⁴.” (MALRAUX, OC1, p. 681), sabia que se tratava de uma violência sem medida.

O homem diante da mulher nua estremece, porque a nudez perturba, o corpo despido anuncia o momento da fusão, é o que sente Charles, personagem de *O padre C*, frente ao corpo nu de Éponime que lhe comunica uma “exaltação dilacerante e das mais vivas” (BATAILLE, 1999, p. 102). É o obsceno da nudez que faz os parceiros perderem a posse de si. Além de pôr em jogo a integridade e o orgulho da mulher, que é imolada, a nudez sugere o instante de sua convulsão erótica, a transgressão dos interditos, insinua também o fim do decoro e da distinção. No erótico, as feições e aos gestos adquirem contornos inumanos.

Comme si quelque chienne enragée s’était substituée à la personnalité de celle qui recevait si dignement... C’est même trop peu parler de maladie. Pour le moment, la personnalité est *morte*. Sa *mort*, pour le moment, laisse la place à la chienne, qui profite du silence, *de l’absence de la morte*. La chienne *jouit*- elle jouit en criant- de ce silence et de cette absence. Le retour de la personnalité la glacerait, il mettrait fin à la voupté dans laquelle elle est perdu²⁰⁵. (2011, p.113).

É com o desnudamento que o decoro se rompe e a decência dá lugar a uma animalidade perdida, à dissolução do *eu* e de suas formas já constituídas. A nudez desencadeia o estado de abertura, pois sua violência obriga um movimento interno que é a saída do *eu* para fora de si. Na fusão sexual, haveria um rompimento com o que se era antes: um ser voltado para si. Por isso, Bataille afirma que “[...] le fondement de l’effusion sexuelle est la négation de l’isolement du moi, qui ne connaît

²⁰⁴ “[Ele] tinha vontade de exigir que ela se colocasse completamente nua, mas ela teria recusado”.

²⁰⁵ “Como se alguma cadela raivosa substituísse a personalidade daquela que sabia receber com tanta dignidade... É muito pouco falar de doença. Por enquanto, a personalidade está *morta*. Sua *morte*, por enquanto, cede o lugar à cadela, que se aproveita do silêncio, *da ausência da morte*. A cadela *goza* — goza gritando — desse silêncio e dessa ausência. A volta da personalidade a gelaria, colocaria fim à volúpia na qual ela está perdida”.

la pamoison qu'en s'excédant, qu'en se dépassant dans l'étreinte où la solitude de l'être se perd"²⁰⁶ (BATAILLE, 1957, p. 13). Ao se desnudarem, os parceiros se jogam em direção ao outro, ao unirem seus corpos, violam suas identidades (MORAES, 2011, p.14), instante em que se confundem até não mais poderem distinguir um do outro. Indistinção que ocorre no império da violência e da volúpia, estados de crise que são momentâneos. A conexão sexual permite, assim, a perda de si, momento em que a continuidade é sentida, no entanto, de maneira provisória e vertiginosa.

Levinas, que guarda numa mesma época o mesmo interesse pelo erótico, pensa a nudez também como lugar de profanação e transcendência. No jogo erótico, a percepção da nudez não se dá de maneira neutra, como um médico examinando o corpo do doente (LEVINAS, 1971, p. 287), trata-se do nu lascivo que é preciso violar. Por isso, a carícia, cerne do pensamento levinasiano, é o contato que alcança a pele em sua nudez, mas não se reduz a ao sensível, transcendendo-o à procura de algo que “ainda não é”, do incaptável, a caminho do invisível. “La caresse ne cherche pas à posséder²⁰⁷” (LEVINAS, 2013, p. 178), não quer se apoderar de nada, escapando da ordem da possessão, procura violar ao que é inevitavelmente inviolável, a pureza, a virgindade do outro²⁰⁸. A ruptura da integridade do ser, a fragmentação do *eu*, remete à nudez feminina, ao sexo da mulher, como no romance de Bataille, em que a prostituta é substituída por Deus:

Agarrado à mesa com ambas as mãos, virei-me para ela. Sentada, erguia uma perna afastada: para melhor abrir a racha, puxava a pele com as duas mãos. Assim os ‘farrapos’ de Edwarda me contemplavam, peludos e rosados, cheios de vida como um polvo repugnante. Balbuciei baixinho:

- Porque fazes tu isso?

-Sabes, disse ela, eu sou DEUS. (BATAILLE, 1978, p. 27).

Apesar do contato e da violação, o abismo entre os seres persiste, os limites que os separam não são inteiramente suprimidos, os homens retomam sua descontinuidade integralmente, eis um dos grandes tormentos dos heróis malrucianos, sempre ávidos por querer penetrar a intimidade do *outro*, possui-lo

²⁰⁶ “[...] o fundamento da efusão sexual é a negação do isolamento do eu, que só conhece o desfalecimento ao se exceder, ao se ultrapassar no abraço que a solidão do ser se perde”.

²⁰⁷ “A carícia não procura possuir”.

²⁰⁸ Apesar da breve analogia da nudez nas obras de Bataille e Levinas não procuramos reduzi-las uma a outra, isso porque a nudez batailliana é física, carnal, ou ainda, a própria nudez dos signos, da palavra escrita (Blanchot, citado por Nancy, p. 319), enquanto que Levinas pensa a nudez e a carícia transcendendo a materialidade do corpo feminino, gesto que procura tocar o intocável.

para além de seu corpo, não encontrando senão um fosso entre ele e o *outro*. A nostalgia de continuidade não pode ser sanada, a diferença em relação ao *outro* é irreparável, pois, como afirma Jean-Luc Nancy, há sempre “a impossibilidade para os amantes de se unirem de maneira a exceder suas individualidades, pois a morte entra em jogo” (NANCY, 2013, p. 436). Desse modo, o erotismo de Bataille situa-se num ponto vertiginoso, em que a continuidade e a infinitude humana aparecem como fascinação, deslumbre efêmero, dissolução das formas regulares, ou ainda nos termos de Nancy, como comédia, que não deixa de ser o acesso fugidio ao sagrado (*idem, ibidem*, p. 436).

O erotismo conduz à supressão dos limites, ao esgotamento dos músculos e da perda do decoro. Na volúpia bestial do erotismo esvanece-se o projeto, o discurso, entretanto a fusão dos corpos não pode se estender ao bel prazer dos amantes, ao contrário, não dura. Por isso, de acordo com Bataille, a paixão aparece como um possível remédio para o inevitável perecimento do erotismo dos corpos, pois é capaz de prolongá-lo, ou até mesmo introduzi-lo no campo da simpatia moral. Nesse sentido, os amantes passam a dar a união física outro valor, além da materialidade. Trata-se aqui do segundo tipo de erotismo, denominado por ele erotismo dos corações, que pode ser tão violento quanto o desejo dos corpos (2011, p. 22), todavia mais leve e menos cinicamente egoísta quanto esse.

No erotismo dos corações, o amante percebe no outro a totalidade, a completude do seu ser, o que não significa uma substituição duradoura e constante do sentimento de separação pelo o de união com o amado. O fundo do ser é percebido pelo amante porque, amando, a complexidade do mundo desaparece. O amado é para o *outro* “la transparence du monde”, “la verité de l’être”, “ le sens de tout ce qui est²⁰⁹” (BATAILLE, 2011, p. 23)

A paixão é, em aparência, mais leve porque se desprende da materialidade demandada pelo erotismo dos corpos, no entanto, mesmo com as promessas de felicidade que a acompanham, o que realmente se revela é a violência. Ora, como salienta Bataille, o bem e o mal não são esferas completamente distintas e afastadas uma da outra, mantendo uma relação de interdependência, de igual modo, a paixão não escapa à maldição (BATAILLE, 1957, p. 25), como a sombra não está separada da luz. A paixão atormenta, introduz na vida do amante a confusão e a

²⁰⁹ “[...] a transparência do mundo”; “[...] a verdade do ser”; “[...] o sentido de tudo que existe”.

desordem. Tal como a infância, ela é o domínio do imediato e do selvagem, domínio em que, segundo Bataille, mergulham imprudentemente os personagens Heathcliff e Catherine Earnshaw de *O Morro dos ventos uivantes*, cuja atração viola a lei da razão (*idem, ibidem*, p. 19). Mesmo se o ser apaixonado tem o júbilo de ser correspondido, não descansa, tendo em vista que o contentamento é tão intenso que não deixa de produzir uma espécie de desarranjo no ser. E ainda que esteja feliz, não pode escapar à agitação e à angústia, pois sua procura por continuidade na pessoa amada é sempre uma busca impotente e sem garantias. Não somos capazes de prever o sucesso do nosso desejo nem a duração desse enlace. “Mais qu’est-ce donc qui peut durer?”, já indagava Albert Camus em seu ensaio *L’Été*. (CAMUS, 1965, p. 830)²¹⁰.

No fundo, o amante sabe que não pode estender seu gozo e sua fusão à revelia, que a plenitude alcançada no encontro, no ato sexual tende a perecer, o que o leva em alguns casos a preferir morrer antes que isso aconteça e, em outros, a matar o amado. Está aí o halo que a paixão estabelece com a morte porque uma união fundada na paixão evoca a morte, no desejo de matar ou de morrer (BATAILLE, 2011, p. 16). No caso da paixão perdida, o amante não pode se ver sem o objeto amado, pois acredita que apenas ele pode lhe permitir a fusão plena e a continuidade do seu ser. Em *A Condição humana*, Kyo, após hesitar, aceita levar consigo sua esposa para o combate, pois arrastar consigo para o morte o ser que se ama é a forma total do amor (MALRAUX, OC1, p. 182). Se Kyo hesita em leva-la é porque teme sobreviver a ela, teme não ter forças para viver caso ela morresse. Assim, seja na alegria da reciprocidade seja na ausência dessa, a paixão nos remete ao “[...] souffrance, puisqu’elle est, au fond, la recherche d’un impossible et, superficiellement, toujours celle d’un accord dépendant de conditions aléatoires²¹¹” (*idem, ibidem*, p. 22).

Robert, em *O Padre C*, não apenas recusa Éponime, deixando de lhe visitar, como não lhe dirige mais a palavra, o que a faz penetrar no âmbito híbrido do amor e da dor, a faz provar do “[...] que é irremediável numa paixão tão necessariamente cruel” (1999, p. 55). No sofrimento algo se esconde, e talvez seja isso que nos faz

²¹⁰ “Mas, afinal, o que pode durar?” Para Albert Camus, o amor não é suficiente para nos dar qualquer segurança, “se amar bastasse, as coisas seriam simples. Quanto mais se ama, mais se consolida o absurdo” (CAMUS, 2004, p. 84).

²¹¹ “[...] sofrimento, porque ela é, no fundo, a procura de um impossível e, superficialmente, sempre a de um acordo dependente de condições aleatórias”.

permanecer longo período na dor, é a esperança ilusória de que uma vez mais tendo o amado sob nossa posse, uma vez mais o tendo em nossos braços, cessarão a solidão e o sentimento de descontinuidade. A recusa e o silêncio do amante não fazem Éponime desistir, está certa de que Robert será novamente seu (*idem, ibidem*, p. 86).

O terceiro tipo de erotismo, o sagrado, “[...] est justement la continuité de l’être révélée à ceux qui fixent leur attention, dans un rite solennel, sur la mort d’être discontinu²¹²” (BATAILLE, 2011, p. 24), ou seja, trata-se da esfera dos ritos sacrificiais, onde a morte da vítima, não mais simbólica, possibilita o vislumbre da interrupção da descontinuidade e, no silêncio que se impõe, a continuidade do ser. No erotismo sagrado, a busca da continuidade do ser é perseguida para além da realidade imediata, demandando transcendência e só podendo ser experimentada para além dos sentidos.

Nesse tipo de erotismo, tão próximo da mística, o que está em jogo não é apenas o desnudamento e a imolação do orgulho da vítima, mas é sua própria vida que é colocada à disposição (BATAILLE, 2011, p. 24) Por isso, o objeto do erotismo espiritual está para além da real imediato, encontrando seu fundamento no sacrifício religioso. Ultrapassar o real imediato não significa encontrar Deus ou alguma ideia metafísica, ao contrário, em *Teoria da religião*, Bataille tenta mostrar que objetivo do sacrífico não é ofertar o que é uma coisa, aquilo que tem utilidade, que é feita com vistas ao futuro (2016b, p. 42), é antes uma antítese da produção, a recusa de uma ordem duradoura e pragmática. O sacrificado, ao ser ofertado sem nenhuma utilidade, torna-se dom, abandono, que, por essa razão, perde qualquer atributo de coisa, furta-se de qualquer utilidade. Essa inutilidade ou o consumo precipitado da oferenda a devolve à imanência perdida, a uma intimidade primitiva.

No ato sacrificial, que pode ser entendido, tal como a guerra, como a suspensão momentânea do interdito do assassinato, há a imolação da vítima, que permite ao sacrificador e aos que assistem participarem de um elemento que revela sua morte. O que está em jogo na transgressão é a realização de um excesso, de um gasto inútil, mas também a descoberta, primeiro, de uma angústia intensa, constante, que os homens desejam ao final, para além da ruína, superá-la. Angústia que invade a cena inaugural de *La Condition humaine*, onde é possível perceber

²¹² “[...] é justamente a continuidade do ser revelada a esses que fixam sua atenção, num rito solene, sobre a morte do ser descontínuo”.

alguns elementos sacrificiais. Tchen, um dos personagens principais, se preparava para sacrificar um homem e se vê invadido por uma angústia frente aquele corpo que dormia e que não podia se defender. Ao pestanejar,

[...] découvrait en lui, jusqu'à la nausée, non le combattant qu'il attendait, mais un sacrificateur. Et pas seulement aux dieux qu'il avait choisis; sous son sacrifice à la révolution grouillait un monde de profondeurs auprès de quoi cette nuit écrasée d'angoisse n'était que clarté²¹³ (MALRAUX, OC1, p. 512)

Moralmente, Tchen possuía um álibi, a morte do *outro* estava justificada, já que todo o seu empreendimento visava um mundo melhor: o advento da Revolução, entretanto havia o corpo do *outro*, que era preciso violar, penetrar com seu punhal. No fundo, o personagem está diante de uma segunda revelação no ato sacrificial, a do corpo, da *carne* que é, segundo Bataille, imbuída do excesso, das vísceras cheias de sangue e dos órgãos reprodutores (2011, p. 99).

Le mouvement de *la chair* excède une limite en l'absence de la volonté. La *chair* est en nous cet excès qui s'oppose à la loi de la décence. La *chair* est l'ennemi né de ceux que hante l'interdit chrétien, mais si, comme je le crois, il existe un interdit vague et global, s'opposant sous des formes qui dépendent des temps et de lieux à la liberté sexuelle, la *chair* est l'expression d'un retour de cette liberté menaçante²¹⁴ (BATAILLE, 2011, p. 99).

Por sua exuberância, a carne, oposta a decência, incomodava Tchen, fazendo-o questionar: “Quelle était la résistance de la chair? Convulsivement, Tchen enfonce le poignard dans son bras gauche. [...] Le tuer n'était rien, c'était le toucher qui était impossible²¹⁵” (MALRAUX, OC1, p. 512). O contato com o corpo, inevitável pelo tipo de arma que usava, e o sangue que escorria em seu braço, que ele não sabia distinguir se era seu ou do morto, o enojavam, sentia no peito uma angústia que não o abandonou mesmo quando entrou no universo agitado da noite de Xangai. O problema de Tchen a partir do momento que ele deixou o quarto de hotel,

²¹³ “[...] descobria em si, até à náusea, não o combatente que esperava, mas um sacrificador. E não apenas aos deuses que havia escolhido; sob o seu sacrifício à revolução erguia-se um mundo de profundidades, junto das quais essa noite esmagada de angústia não era senão claridade”.

²¹⁴ “O movimento da *carne* excede um limite na ausência da vontade. A *carne* é em nós esse excesso que se opõe à lei da decência. A carne é o inimigo nascido desses que são assombrados pelo interdito cristão. Mas se, como eu creio, existe um interdito vago e global que se opõe à liberdade sexual sob as formas dependentes dos tempos e dos lugares, a *carne* é a expressão de uma volta dessa liberdade ameaçadora”.

²¹⁵ “Qual seria a resistência da carne? Convulsivamente, Tchen enterrou o punhal no seu braço esquerdo. [...] Matar não era nada, o tocar é que era impossível”.

onde havia matado, era a impossibilidade de se juntar aos demais homens. A intensidade da sua experiência o havia isolado.

Pelo sacrifício à Revolução, o personagem malruciano estaria para sempre preso em um mundo onde os homens tinham desaparecido, o abandono eterno, nenhuma presença, nenhum ruído, nem sequer o grito de um vendedor de rua. O sacrificador, como supõe Bataille, opera uma ruptura, uma antítese com o mundo da lógica e do trabalho, no fundo, no seu íntimo entende que não pertence à comunidade, está separado do mundo das coisas. Aproximando do sagrado²¹⁶, o sacrificador pode enunciar: “Eu, intimamente, pertença ao mundo soberano dos deuses e dos mitos” (BATAILLE, 2016b, p. 39).

A pertença a um mundo inumano ocorre no momento em que a busca pela continuidade e pela completude acarreta uma experiência transgressiva e de dispêndio de violência, por isso, Tchen, ao se encontrar diante do horror e do assassinato, transgride as regras e o mundo organizado. Desse modo, seja no sacrifício, no erotismo dos corpos e no dos corações há um jogo tenso entre a nostalgia de continuidade e a consciência da descontinuidade do ser humano, tensão que marca a condição humana, mas há também o jogo essencial entre o movimento de excesso e a imposição de interditos.

3.1.1 A irresolúvel antinomia interdito/transgressão

O prazer sexual que se procura nos jogos eróticos mantém, segundo Bataille, com a consciência do interdito uma relação de equivalência, o que quer dizer que o prazer aparece sempre associado ao sentimento de proibido, e o interdito, por sua vez, traz em si a noção do prazer, que é o da possibilidade da sua transgressão, sendo assim, o erotismo está diretamente ligado ao interdito e à transgressão.

[L]’essence de l’érotisme est donnée dans l’association inextricable du plaisir sexuel et de l’interdit. Jamais, humainement, l’interdit

²¹⁶Poder-se-ia objetar que entre o sacrificador descrito por Bataille e Tchen há uma diferença considerável, enquanto a violência do primeiro é gratuita e sem sentido, a de Tchen parece ser movida por um ideal político. De fato, esse é o álibi do personagem malruciano, no entanto, no decorrer do texto esse pretexto parece desvanecer frente à força do seu desejo de violência e de destruição.

n'apparaît sans la révélation du plaisir, ni jamais le plaisir sans le sentiment de l'interdit²¹⁷ (BATAILLE, 2011, p. 115).

A compreensão do erotismo exige a percepção do horizonte do mundo organizado e racionalizado pelo trabalho que possibilita a criação de interditos e da consciência humana. “San l'interdit, sans le primat de l'interdit, l'homme n'aurait pu parvenir à la conscience claire et distincte [...]”²¹⁸, pois ao eliminar a violência, controlar os impulsos e desejo, possibilita um mundo organizado, uma ordem tranquila sem a qual a consciência seria inconcebível. O binômio interdito/transgressão é, portanto, pensado a partir da hipótese do trabalho, que desempenharia o “[...] fondement de la connaissance et de la raison²¹⁹” (2012, p. 62). É pelo trabalho que os homens transformam a natureza de acordo com suas necessidades e a si mesmos. Se ele é a chave para a compreensão da humanidade, já que é a partir dele que o homem se afasta da animalidade, é legítimo pensar que é também pelo trabalho, pela mudança que ele opera no homem, que a sexualidade humana torna-se erotismo.

Remontando a pré-história, Bataille, acredita que é o trabalho que tira o homem da sua animalidade inicial e lhe confere uma existência propriamente humana, e que, simultaneamente, ao seu surgimento, os homens passaram a criar suas proibições, seus interditos.

[...]Puisque le travail, autant qu'il semble, a logiquement engendré la réaction qui détermine l'attitude devant la mort, il est légitime de penser que l'interdit réglant et limitant la sexualité en fut aussi le contre-coups, et que l'ensemble des conduits humaines fondamentales – travail, conscience de la mort, sexualité contenue – remontent à la même période reculée (BATAILLE, 2011, p. 34)²²⁰.

²¹⁷ “[...] a essência do erotismo é dada na associação inextrincável do prazer sexual e do interdito. Nunca, humanamente, o interdito aparece sem a revelação do prazer, nem jamais o prazer sem o sentimento de interdito”.

²¹⁸ “Sem o interdito, sem o primado do interdito, o homem não teria podido chegar à consciência clara e distinta [...]”.

²¹⁹ “[...] fundamento do conhecimento e da razão.”

²²⁰ “Uma vez que o trabalho, tanto quanto parece, engendrou logicamente a reação que determina a atitude diante da morte, é legítimo pensar que o interdito, regulando e limitando a sexualidade, foi também o seu contragolpe, e que o conjunto de condutas humanas fundamentais - trabalho, consciência da morte, sexualidade contida – remontam ao mesmo período longívuo”.

Cerca de cem mil anos atrás, o homem de Neandertal dominava algum tipo de técnica, já havia descoberto o trabalho, o que lhe demandava o uso da racionalidade, mas também de economia de esforços. Em troca da promessa de um lucro posterior, o homem passou a renunciar o seu impulso imediato e por essa exigência interna de economia, o trabalho criou os interditos para impedir que a violência, e o excesso que lhe é próprio, acarretassem em desperdício e destruição. Para Bataille, as sepulturas datadas do Paleolítico Médio evidenciam a consciência da morte de que eram dotados esses homens, mas também a do interdito em relação a ela, que passou a proibir que o cadáver fosse deixado à exposição. A princípio, a prática do sepultamento ocorreu para evitar que o cadáver sofresse uma segunda violência, depois da morte, sendo devorado pelos animais. Todavia essa não era a única violência inerente à morte com a qual os homens deveriam se preocupar. Sendo o cadáver o “[...] témoin d’une violence qui non seulement détruit un homme, mais qui détruit tous les hommes²²¹” (BATAILLE, 2011, p. 47), a morte despertava nos vivos o terror e o nojo, mas, sobretudo o medo do contágio.

A prática de enterrar os mortos tornou-se um meio de tentar se proteger do possível contágio com o morto, que, embora imóvel, participava da violência que o tinha feito sucumbir. Inumavam seus mortos para se colocarem ao abrigo da morte, força incontável, incompreensível e tão alheia ao mundo familiar desses homens que só poderia pertencer a uma esfera que não era a do mundo organizado do trabalho. A morte, contudo, não era a única a colocar o mundo do trabalho em risco, também a vida sexual, por sua natureza violenta e subversiva, teve de ser restringida e no tempo do trabalho, excluída, para evitar emoções, desordens e sérios transtornos.

[L'] excès est en dehors de la raison. La raison se lie au travail, elle se lie à l'activité laborieuse, qui est l'expression des ses lois. Mais la volupté se moque du travail, dont nous avons vu qu'apparemment l'exercice était défavorable à l'intensité de la vie voluptueuse. Par rapport à des calculs où l'utilité et la dépense de l'énergie entrent en considération même si l'activité voluptueuse est tenue pour utile, elle est excessive en son essence (BATAILLE, 2011, p. 180)²²².

²²¹ “Testemunho de uma violência que não apenas destrói o homem, mas que destruirá todos os homens”.

²²² “[O] excesso está fora da razão. A razão se liga ao trabalho, à atividade laboriosa, que é a expressão de suas leis. Mas a volúpia zomba do trabalho, cujo exercício, como vimos *en passant*, era desfavorável à intensidade da vida voluptuosa. Em relação a cálculos em que a utilidade e o

Se o interdito nasce e assegura o mundo racional e organizado, ele não faz desaparecer a violência completamente, porque ao mesmo tempo em que o homem impõe a si mesmo regras e leis, não escapa ao desejo de transgredi-las. Isso não quer dizer que se deve ver nesse desejo uma nostalgia de sua antiga condição, de uma vontade de retornar à animalidade da violência (BATAILLE, 2011, p. 69), ao âmbito animal onde inexistiam os interditos, trata-se, antes, de uma violência que é preservada no seio da racionalidade. “C’est la violence encore, exercée par un être susceptible de raison (à l’occasion mettant la sagesse au service de la violence)”²²³ (*idem, ibidem*, p. 68).

Violência e excesso que vinham à tona não apenas nos ritos sacrificiais, mas nas bacanais, em que o delírio sexual conduzia a infração das leis, e a saída do mundo homogêneo do trabalho. As festas de orgia implicavam em primeiro lugar, a negação da ordem do projeto e da regularidade, em segundo, a transgressão do interdito que se interpunha aos impulsos sexuais. Signo de subversão, as orgias tiravam seu sentido do acordo existente entre a volúpia e o êxtase religioso. Assim como Bataille, Octávio Paz fala do caráter religioso e transgressivo das bacanais que de modo algum visavam à reprodução. A copulação ritual coletiva de algumas seitas da Índia, da China e dos cristãos gnósticos misturavam erotismo, religião e política. “Ainsi donc, dans l’érotisme religieux, le processus sexuel s’inverse de façon radicale: expropriation de immenses pouvoirs du sexe en faveur de finalités différentes ou contraires à la reproduction”²²⁴ (PAZ, 1994, p. 23).

Para a manutenção de uma vida organizada e racional, a transgressão não apenas deveria ser possível, mas necessária, como é o caso das orgias e do ato sacrificial que despendem muita energia e infringem o interdito, já que permitem as relações sexuais²²⁵ e o assassinio. Essas duas transgressões mantinham e definiam

dispêndio de energia entram em consideração, mesmo se a atividade voluptuosa é considerada útil, ela é *excessiva* em sua essência”.

²²³ “É a violência ainda exercida por um ser suscetível de razão (à ocasião colocando a sabedoria à serviço da violência)”.

²²⁴ “Assim, portanto, no erotismo religioso, o processo sexual se inverte de modo radical: expropriação de imensos poderes do sexo em favor de finalidades diferentes ou contrárias à reprodução”.

²²⁵ O casamento, embora esteja no âmbito de uma sexualidade lícita, Bataille argumenta que é também uma transgressão da regra. “Je parle cependant d’un caractère de transgression qui demeure à la base du mariage” (BATAILLE, 2011, p. 117). Há um paradoxo, segundo o autor, na concepção do casamento como ação transgressiva, porque é uma transgressão prevista pela regra,

a vida social e, ao contrário do que se poderia pensar, a regularidade delas não inviabilizava o interdito, que é, para Bataille, seu complemento esperado. O ato da transgressão não somente não abala o interdito, mas ao negá-lo, ao transgredi-lo, o afirma, é o momento, tal como pensa Foucault, em que ele é sentido mais intensamente. O interdito não suspende o desejo, nem faz reinar a abstenção, é a prática na qual pesa sobre ela a transgressão, o crime, a violação. Não quer dizer que a regularidade das transgressões deva tornar-se regra, afinal isso seria o mesmo que a inoperância do interdito e o retorno à violência animalizada.

Em *História do olho*, o narrador e sua amante, - Simone-, estabelecem uma relação amorosa que rompe com qualquer concepção tradicional, buscando na perversão, no horror e na repugnância a realização sexual. O mero prazer da carne não lhes interessava, não queriam manter os olhos castrados, como os homens 'honestos, desejavam "tudo o que arruína definitivamente a beatitude e a consciência tranquila" (BATAILLE, 1978, p 79). Simone, de início, é obsidiada por ovos, urinando neles e os quebrando em seu ânus. O narrador lhe demanda qual era o sentido dos ovos, o que ela explica associando-o ao olho, ao olho da vaca, em que a clara seria o branco do olho, enquanto que a gema assemelhar-se-ia à pupila. Depois dos ovos, é a vez da heroína degustar dos colhões "ovais" do touro morto em Sevilha. Por fim, é a vez do olho de um padre. Após matá-lo, Simone solicita ao amante que fodendo-a enfie o olho do morto em seu cu, é o êxtase para o casal, mas também para Sir Edmond que apesar de não participar ativamente das brincadeiras singulares do casal, gosta de olhar e de incitar.

O olho é, para Roland Barthes, uma cadeia metafórica circular (1964, p. 240) que se move por diferentes estações (variações), desde o prato de leite do gato, primeira brincadeira do perverso casal, à adoração de Simone por ovos, desde os "ovos" do touro ao olho do padre assassinado. Para Michel Leiris, no entanto, o romance batailliano é mais que a ideia barthesiana de uma série metafórica, circular e superficial, que não remete a nenhum segredo (*idem, ibidem*, p. 241), o jogo erótico de Simone e o narrador parece antecipar a elaboração da teoria batailliana da transgressão, "[...] brisant le mur des idées reçus, tendra de tout son intellect à

uma infração dentro da lei. Todavia o ato sexual é sempre um crime, uma violação (*idem, ibidem*, p. 118).

empêcher d'autres murs ideaux de l'enfermer [...] ce premier livre [...] n'a d'autre but que de transgresser, bousculer et niveler, comme par jeu²²⁶ (LEIRIS, 1971, p. 9).

A procura por ações aberrantes, a obsessão pela urina e o sangue, bem como a tara pelo o olho/ o ovo²²⁷ fazem desses heróis dois forasteiros em busca de transgressão, do burlamento dos limites e das leis. Como eles, guardada as devidas proporções, há no homem um movimento de excesso que subsiste à instauração do mundo do trabalho e da racionalidade e que se revela no ato da transgressão do interdito. Na transgressão, “eu me perco”, o quer dizer que o mundo da consciência, da racionalidade é abalado, a vida cotidiana e sua previsibilidade cede lugar ao caos e a violência, uma experiência que se assemelha a animalidade primitiva ao qual o homem estava sujeito. É, portanto, entre esses dois mundos: interdito e transgressão, querendo ou não, que o homem tem sua vida dilacerada (2011, p. 43). O que parece fundamental, destarte, na caracterização do erótico como esfera propriamente humana, a partir dos conceitos de Bataille, é que o homem, concebido para além de uma oposição maniqueísta, se situa em uma irresolúvel antinomia, em uma interseção entre o interdito e a transgressão, a proibição e a violação, a humanidade e a animalidade.

3.1.2 *Les larmes d'Éros*: o elo entre eros e tânatos

Se Bataille busca na Pré-história o momento em que a morte, constituindo - se como interdito, proporcionou elementos para o surgimento do mundo do trabalho, da razão e da economia, também não cessa de tentar estabelecer uma relação entre o interdito da morte e o fenômeno erótico. Em *L'Érotisme*, chega a afirmar que o sentido último do erotismo é a morte, fazendo uso de imagens biológicas para mostrar como a reprodução implica em morte e em descontinuidade dos seres

²²⁶ “[...] quebrando o muro das ideias recebidas, forçará todo o seu intelecto para impedir que outros muros ideais o obstrua [...] este primeiro livro [...] não tem outro fim que o de transgredir, sacudir e nivelar, como por brincadeira”.

²²⁷ Foucault, por sua vez, não vê no olho um tipo de metáfora, mas o próprio vazio dentro da linguagem batailliana: “[...], o olho revirado, em Bataille, nada significa em sua linguagem, pela única razão de que ele lhe marca o limite. Indica o momento em que a linguagem chegada aos seus confins, irrompe fora de si mesma, explode e se contesta radicalmente no rir, nas lágrimas, nos olhos perturbados do êxtase, no horror mudo e exorbitado do sacrifício [...]” (FOUCAULT, 2009, p. 43),

envolvidos. Já em *Les Larmes d'Éros*, centrando-se na análise das imagens da caverna de Lascaux, o teórico supõe encontrar o tema de um mito bíblico: a morte ligada ao pecado e à exaltação sexual (BATAILLE, 2012, p. 57), trata-se do aspecto diabólico do erotismo, que apesar de ser atrelado ao cristianismo, já era conhecido pelos homens da Pré-história, prova disso são suas pinturas nas paredes das cavernas. As inúmeras figuras rupestres em Lascaux, gruta francesa descoberta casualmente no século XX²²⁸, são desconcertantes, pelo estado de conservação em que foram encontradas, pela variedade de animais representados, mas, sobretudo, pela obscuridade que nos proporciona. “Que savons- nous des hommes qui ne laissèrent d’eux que ces ombres insaisissables, isolées de tout arrière-plan?²²⁹” (BATAILLE, OCIX p. 13).

Um enigma paira no interior da caverna de Lascaux, pois se para os paleolíticos as pinturas tinham um sentido claro, ao longo de mais de dez mil anos, ele se perdeu, não podendo ser dividido conosco, restando-nos obscuridades e cogitações. Bataille, ele mesmo, não deixou de elaborar suas hipóteses, em *Lascaux ou le naissane de l’art*, as pinturas remetem ao homem e à arte que teria nascido no momento em que surgiram o trabalho e o jogo entre interditos e transgressão (OC IX, p. 41). Já em *L’Érotisme*, o autor se contrapõe aos historiadores da arte que interpretam as imagens na caverna a partir de uma operação mágica, como se os animais pintados significassem o desejo e a cobiça dos caçadores pré-históricos, para ele, as pinturas guardam elementos do sagrado e do jogo entre transgressão e proibições. De início, o homem recusa-se a matar, sabe que sua ação é condenável, ou seja, reconhece a existência do interdito, contudo precisa matar, o que o leva a superar a própria recusa, a transgredir a regra e a matar.

Les images des cavernes auraient eu pour fin de figurer le moment où, l’animal apparaissant, le meurtre nécessaire, en même temps que condamnable, révélait l’ambigüité religieuse de la vie : de la vie que l’homme angoissé refuse, que cependant il accomplit dans le dépassement merveilleux de son refus²³⁰ (BATAILLE, 2011, p. 78-79).

²²⁸ A caverna, descoberta em 1940, foi aberta ao público em 1948, entretanto após a constatação de que o dióxido de carbono proveniente da respiração dos visitantes deteriorava os desenhos, foi fechada em 1963, pelo então ministro da Cultura André Malraux.

²²⁹ “Que sabemos nós de homens que não deixaram deles senão essas sombras incapturáveis, isoladas de todo pano de fundo?”.

²³⁰ “As imagens das cavernas teriam tido por objetivo representar o momento em que, o aparecimento do animal, a morte necessária, ao mesmo tempo condenável, revelava a ambigüidade religiosa da

Em *Les Larmes d'Éros*, Bataille diz querer ir mais longe, esforçando-se para mostrar o sentido de um aspecto do homem designado pelo nome erotismo (2012, p. 60). Mais do que investigar o nascimento da arte e o surgimento do mundo do trabalho, o filósofo francês supõe que os homens pré-históricos, ao terem consciência da morte, estabeleceram relações e interditos eróticos que os distanciaram do mundo animal. Ainda que o regime sexual do homem de Neandertal parecesse, a princípio, derivar do macaco, o comportamento que revelavam diante da sexualidade era distinto. O símio mostrava-se indiferente às relações sexuais, enquanto que o homem, mesmo o imperfeito (Neandertal), era perturbado, atingido pela violência decorrente do erotismo.

Morte, horror e sexualidade compõem a análise de Bataille de uma imagem já conhecida dos leitores de *L'Érotisme* (p. 77), a Prancha VII da caverna de Lascaux, onde um homem frente a um bisão ferido tem o sexo elevado, como se a exposição ao horror e à morte remetesse ao desejo e ao erótico. Na imagem abaixo (figura 1), um homem com rosto (ou máscara) de pássaro está ao lado de um animal ferido. Esse parece um morrente, já que uma lança está atravessando seu corpo e expondo suas vísceras, indicando um possível embate anterior entre o homem e o animal. Há na cena outros elementos que a tornam obscura, abaixo do homem está o desenho de um pássaro suplantado em um bastão. “Plus loin, vers la gauche, un rhinnocéros s'éloigne, mais il n'est pas sûrement lié à la scène où le bison et l'homme-oiseau nous apparaissent unis dans l'approche de la mort²³¹” (*idem, ibidem*, p. 58).

vida: da vida que o homem angustiado recusa e que, no entanto, realiza no ultrapassamento maravilhoso de sua recusa”.

²³¹ “Mais longe, à esquerda, um rinoceronte se distancia, mas não é certo que ele esteja ligado à cena em que o bisão e o homem-pássaro aparecem unidos na proximidade da morte”.

Figura 1: Planche VII da caverna de Lacaux (*La scène de puits*)



Fonte: <http://www.pileface.com/sollers/spip.php?article1054>

Mais do que o interdito da morte, Bataille vê nos desenhos da caverna um jogo que se opõe ao trabalho e à utilidade, jogo que visa obedecer à sedução, responder à paixão. O que recobre as figuras humanas pintadas ali é o erotismo, não sendo casual que grande parte das imagens apresente figuras masculinas com o sexo ereto, e que as mulheres mostrem com evidência o desejo (BATAILLE, 2012, p. 68).

Bataille tenta desconstruir a associação comum feita, por um lado, entre morte, dor e lágrimas, e de outro, entre riso e prazer sexual, pois segundo ele, tanto a morte, quanto o sexo, quanto as lágrimas e os risos são situações extremas e intensas, que envolvem algum tipo de violência. No riso, há horror, nas lágrimas, prazer, na desordem sexual, uma violência que nos arremessa em direção ao corpo do *outro*. Há qualquer coisa de indecente na morte e de mortal na indecência. Referindo-se a uma afirmação singular de Sade, a de que “não há melhor meio para se familiarizar com a morte do que associá-la a uma ideia libertina” (BATAILLE,

2011, p. 13), Bataille assinala o vínculo entre morte e desejo sexual. Contudo não é preciso recorrer à literatura sadiana, seus próprios romances nos oferecem alguns elementos para a percepção do laço entre *eros* e *thanatos*, como é o caso de *Le bleu du ciel* cujo personagem principal é um homem que frente à amante, Dirty, é impotente, já que seu gosto pela necrofilia o impedia de desejá-la, mantendo relações sexuais apenas com as prostitutas, que tinha para ele uma atração análoga a dos cadáveres (1979, p. 53).

Il reste, cependant, un rapport entre la mort et l'excitation sexuelle. La vue ou l'imagination du meurtre peuvent donner, au moins à des malades, le désir de la jouissance sexuelle. Nous ne pouvons pas borner à dire que la maladie est la cause de ce rapport. J'admets personnellement qu'un vérité se révèle dans le paradoxe de Sade. Cette vérité n'est pas restreinte à l'horizon du vice : je crois même qu'elle peut être la base de nos représentations de la vie e de la mort²³² (BATAILLE, 2011, p. 14).

No prefácio de *Madame Edwarda*, Bataille também aproxima o prazer da morte, o horror da alegria, asseverando que o prazer seria desprezível sem a sensação de uma ultrapassagem aterradora (1978, p. 13), tal qual a que encontramos na aproximação da morte. O elo existente entre *tânatos* e *eros*, no entanto, não é facilmente perceptível porque o êxtase e a exuberância de cheiros, de imagens e de toques próprios ao ato erótico assemelham-se mais ao auge que ao fim da existência. É, aliás, comum reduzir o erotismo à atividade sexual que, por conduzir à reprodução e ao nascimento, ligar-se-ia a ideia de vida (BATAILLE, 2012, p. 56). Para o autor de *Le Mort*, erotismo e nascimento estão ligados na aparência, pois se assim fosse, deveríamos reconhecer que o animal, que se exaspera na sensualidade e se reproduz, transforma sua relação sexual no jogo de proibição/violação, em erotismo.

Se a fascinação da morte nas relações eróticas não implica necessariamente na morte física dos amantes, os arremessa em um terrível movimento de violência e de excesso que os faz deslumbrar um signo monstruoso, a morte, que é ruptura

²³² “Resta, entretanto, uma relação entre a morte e a excitação sexual. A visão ou a imaginação do assassinio podem dar, ao menos aos doentes, o desejo do prazer sexual. Não podemos nos limitar a dizer que a doença é a causa dessa relação. Admito pessoalmente que uma verdade se revela no paradoxo de Sade. Essa verdade não é restrita ao horizonte do vício: acredito mesmo que ela pode ser a base de nossas representações da vida e da morte”

dessa descontinuidade, que se propõe como uma verdade mais eminente que a vida (BATAILLE, 2011, p. 15). Poderiam estar errados aqueles que viram na expressão *petite mort* a volúpia mais extrema, e também mais fúnebre?, demanda Bataille. O orgasmo é, concomitantemente, o ponto mais intenso do prazer e seu fim, sua morte, é o repouso dos músculos tensionados, das glândulas e do sangue outrora em agitação. Não é o caso de se pensar que o laço que o filósofo procura estabelecer concerne à tentativa de atribuir ao erótico o lugar oposto à vida, não se pode negar seu caráter opulento e efusivo, todavia, sendo uma procura psicológica, não está distante da morte, não lhe é estranho.

L'angoisse élémentaire liée au désordre sexuel est significative de la mort. A violence de ce désordre, quando l'être qui l'éprouve a la connaissance de la mort, rouvre en lui l'abîme que la mort lui révèle. L'association de la violence de la mort et de la violence sexuelle a ce double sens. D'un côté, la convulsion de la chair et d'autant plus précipitée qu'elle est proche de la défaillance, et de l'autre la défaillance, à la condition qu'elle en laisse le temps, favorise la volupté. L'angoisse mortelle n'incline pas nécessairement à la volupté, mais la volupté, dans l'angoisse mortelle, est plus profonde²³³ (BATAILLE, 2011, p. 112).

O repugnante não guarda grande distância do desejo, como bem o sabem os personagens malrucianos. Não que o horror se confunda com a atração, contudo se ela não for capaz de inibi-lo ou destruí-lo, ele acaba reforçando-a (*idem, ibidem*, p. 273), no mesmo sentido em que o perigo paralisa, mas se não for tão forte, pode excitar o desejo. Não alcançamos o êxtase, a não ser, se ele não estivesse tão distante, na perspectiva da morte e do que nos destrói. A volúpia é, em sua essência, transgressão, superação do horror que surge com a nudez e com a possibilidade do ato sexual. Horror e violência têm o papel de incitar, - como em um contragolpe-, a ultrapassarmos os limites, a irmos até o fim do êxtase em cujo prazer nos perderemos. Para Bataille, a dor dos outros, e mesmo a nossa, é fonte de horror e de repugnância, entretanto, ao aproximar-se do momento em que o horror

²³³ “A angústia elementar ligada à desordem sexual é significativa da morte. A violência dessa desordem, quando o ser que a experimenta tem o conhecimento da morte, reabre nele o abismo que a morte lhe revelou. A associação da violência da morte e da violência sexual tem esse duplo sentido. De um lado, a convulsão da carne é tanto mais precipitada quanto mais ela está próxima da debilitação, e de outro, a debilitação, contanto que o tempo passe, favorece a volúpia. A angústia mortal não leva necessariamente à volúpia, mas a volúpia, na angústia mortal, é mais profunda”.

apodera-se do corpo, fazendo estremecer, pode conduzir ao um estado de felicidade, vizinho do delírio.

Os textos de Bataille não se distanciam da obra de Goya, que será foco das análises de André Malraux, e mesmo de algumas passagens malrucianas, todos três em maior ou menor medida, fazem apelo a uma escritura do horror, da crueldade, “[...] qui fait violence au lecteur et qui suscite un imaginaire et de réactions, intégrant des affects selon une économie qui déjoue le partage entre essai et fiction²³⁴” (FAVREAU, 2012, p. 124).

3.2 Monstros e demônios: a fascinação do horror

Há nas obras de Malraux um certo fascínio pelo horror, por imagens violentas e de dor. Considerado um tema menor e, para alguns críticos, até mesmo inexistente, o mal parece fascinar Malraux e seus personagens em igual proporção e intensidade ao erotismo. Na realidade, o horror ganha nuances eróticas. Ao desestabilizar, desequilibrar a consciência dos heróis, assemelha-se às mesmas reações no campo erótico. A fascinação é tão grande que Malraux não pode conter sua pena, em algumas cenas a escritura do horror parece descortinar uma dor íntima, escancarar a maldade que provém do homem e também a curiosidade prazerosa de ver o mal. E se o escritor não chega a dar forma à dor e ao sofrimento, apresenta-nos suas facetas, expõe-nos seus vestígios viscerais. O horror liga-se ao erótico pelo prazer que o abjeto causa, pelo êxtase que a possibilidade da morte e a deterioração do corpo suscitam. A verdade é que, segundo Bataille, o “[...] sofrimento está unido à morte de maneira profunda [e] uma dor [...] não é claramente diferente de uma sensação de prazer²³⁵” (BATAILLE, 2016, p. 107).

Nos romances e alhures, nota-se a insistência pelas descrições de cenas violentas, crimes, guerra, tortura e constrangimento, seguramente não se trata da narrativa batailliana em que os personagens mantêm relações sexuais motivadas

²³⁴ “[...] que faz violência ao leitor e que suscita um imaginário e reações, integrando afetos segundo uma economia que contraria a partilha entre ensaio e ficção”.

²³⁵ Charles, personagem de *O Padre C*, num momento erótico com Éponime coloca em termos de igualdade prazer e dor: “[...] o prazer se tornou tão intenso que quase foi doloroso” (BATAILLE, 1999, p. 91).

pelo que há de mais sujo e grotesco, mergulhados num mundo de devassidão e violência sem fim. Em *História do Olho*, o personagem principal aponta para seu distanciamento dos demais homens, pois enquanto esses desejam os prazeres da carne, ele gosta de tudo que é considerado sujo (BATAILLE, 1978, p. 118). De maneira concorrente à fraternidade viril, à ação e à procura pela dignidade, persiste uma obscuridade, uma sombra que atrai os olhos dos heróis malrucianos, como se descobrissem um tipo de prazer no horror, um inebriamento na dor, incapazes de desviar o olhar. Flertam com o grotesco e o repugnante, como se encontrassem um fugaz deleite no ensinamento nietzschiano de que ao olhar o abismo por muito tempo, ele também nos olha de volta (NIETZSCHE, 2001, p. 89).

Alguns títulos de suas obras sobre a arte são bem indicativos do interesse de Malraux pelo tema do mal, *Démon de l'absolu*, *Le miroir des limbes* e *Triangle noire*, sendo que esse último joga, no mínimo, com dois sentidos da expressão “triângulo negro”. Considerando que uma das análises que compõe o referido texto diz respeito à Laclos e à sua obra *Liaisons Dangereuses*, um sentido possível estaria relacionado ao erótico, fazendo referência ao órgão sexual da mulher, enquanto que outra possibilidade seria a alusão aos três personagens históricos analisados por André Malraux: Laclos, Goya e Saint-Just, cujas obras teriam em comum a obscura crise do indivíduo obsidiado pelo incapturável e em direção ao desconhecido (MALRAUX, OCVI, p. 527). Os três vértices do triângulo, os domínios de cada um dessas figuras históricas, dizem muito das paixões de Malraux: seu interesse pelo erotismo, sua paixão pela arte e sua dedicação à política.

No texto *Goya en blanc et noir*, além de ressaltar a importância do pintor espanhol como divisor de águas, rompendo com a tradição arabesca que dominava a hegemônica pintura italiana, Malraux defende o lado sombrio, negro de suas obras que, diferentemente de Fragonard²³⁶, não procurou exprimir ou exaltar os valores de sua época, e sim destruí-los (MALRAUX, OCVI, p. 554). Não é por acaso que seus desenhos, águas-fortes e quadros estão povoados pelo tema da loucura, do carnaval, da tortura e da morte. Georges Bataille também encontrou na obra do pintor a obsessão pela morte, pelo horror e pela violência tão convulsiva que guarda semelhanças com o erotismo. Em suas gravuras, desenhos e pinturas, o pintor espanhol atinge a aberração mais inteira (BATAILLE, 2012, p. 102). Comentando a

²³⁶ Jean-Honoré Fragonard foi um pintor francês do século XVIII, cujas obras endossaram o movimento artístico rococó.

análise crítica empreendida por Malraux às obras de Goya, - em um texto denominado *Dessin de Goya au musée de Prado* -, Bataille afirma que a obra do pintor é algo que fascina, como um grito que nada pode deter e “[...] qui s’élève avec une irrémédiable intensité, qui a la plénitude du silence²³⁷” (BATAILLE, OCXI, p. 309). Já sobre a obra de André Malraux, o autor ressalta que há nela um tipo de deslizamento contínuo que faz seu pensamento não se fechar, escapando das denominações, Malraux não é nem gaulista nem comunista, é antes alguém que tenta ocupar uma posição humana indefinível (*idem, ibidem*, p. 311).

Goya, segundo Malraux, foi quem introduziu o inferno no universo humano não apenas porque Deus havia desaparecido de suas obras, mas porque o diabo passou aí a reinar. Entretanto o demônio aqui é menos a figura cristã rebelde que personaliza o mal que o sentido que Malraux lhe dá: “[...] ce qui, en l’homme, aspire à le détruire²³⁸” (MALRAUX,OCVI p. 552). Os quadros de Goya estão povoados de demônios, inclusive os que o perseguiram, os que passaram cada vez mais a habitar seus pesadelos.

Sans doute est-il le plus grand interprète de l’angoisse qu’ait connu l’Occident, et c’est dans l’angoisse que s’unissent ses créations les plus obsédantes, du *Saturne* à la simple *Prisonnière* et aux garrottés. Lorsque son génie trouve le chant profond du mal, peu importe qu’au fond de sa nuit tournoient ou non ses multitudes d’ombres, son peuple dérisoire de hiboux e de sorcières...²³⁹ (*idem, ibidem*, p. 550).

Não que Goya acreditasse nas bruxas (*sorcières*) ou em superstições com as corujas (*hiboux*) que pintava, elas endossam seu universo de monstros, ao mesmo tempo, inquietantes e cômicos. As mulheres entravam em cena pela ligação que, segundo o pintor, mantinham com o demoníaco, tornando-se o primeiro dos objetos a ser alvo de suas sátiras (MALRAUX, OC IV, p. 75). Segundo Malraux, as mulheres de Goya não são fonte privilegiada de prazer e se há sedução nelas é por serem pertencente a um mundo desconhecido, por serem um tipo de “*sorcière virtuelle*²⁴⁰” (MALRAUX, OCVI, p. 191).

²³⁷ “[...] que se eleva com uma irremediável intensidade, que tem a plenitude do silêncio”.

²³⁸ “[...] o que, no homem, aspira destruí-lo”.

²³⁹ “Sem dúvida ele é o maior intérprete da angústia que o Ocidente conheceu, e é na angústia que se unem suas criações, mais obsedantes, de *Saturno* à simples *Prisioneira* e aos acorrentados. Quando seu gênio encontra o canto profundo do mal, pouco importa que ao fundo de sua noite girem ou não suas multidões de sombras, sua população irrisória de corujas e bruxas”.

²⁴⁰ “Bruxa virtual”.

Ainda que se acreditasse racionalista, como mostra seu quadro “O sonho da razão cria monstros” (figura 2), Goya, um artista obsidiado por Saturno (*idem, ibidem*, p. 135), pinta convicentemente fantasmas nos quais não acredita porque empreende com sua obra sugerir o mal e o demoníaco a cada personagem, a cada figura, a cada tela. Não que diante da morte, do cárcere, da loucura e da tortura não houvesse espaço para a piedade, porém, como em Malraux, tratava-se de uma fraternidade assombrada (*idem, ibidem*, p. 188).

Figura 2: quadro de Goya “*El sueño de la razón produce los monstruos*”(1798)



Fonte: <https://www.museodelprado.es/>

O interesse de Malraux por Goya deve-se, em primeiro lugar, pelo fato de que a partir dos anos trinta intensificaram-se suas pesquisas sobre a arte, segundo, porque assim como os personagens de Goya os de André Malraux são perseguidos por monstros e demônios, atormentados por inquietações e pesadelos. Malraux

destaca que em Goya é possível encontrar a metamorfose, a indagação de um ser ao mesmo tempo ávido do absoluto e separado dele (*idem, ibidem*, p. 197), configurando uma estética que se poderia denominar moderna, uma vez que a ideia de arte não coincide com a de beleza, isso quer dizer que o feio e o abjeto ganham aí espaço privilegiado.

Na análise que faz das obras de Goya, Malraux procura mostrar que a fascinação que elas exercem não é senão uma terrível forma de sedução (MALRAUX, OCIV, p. 183). Nas telas *O levante de dois de maio* e *O Três de maio de 1808*, (figuras 2 e 3 respectivamente) pintadas seis anos após os acontecimentos de 1808 e para as comemorações da restauração da monarquia de Ferdinand VII, Goya retrata a resistência espanhola diante da invasão das tropas francesas de Napoleão Bonaparte. O díptico mostra, primeiro, o ataque dos mamelucos aos oficiais franceses, em que o general Murat, marechal de Napoleão, contém os insurretos em uma repressão violenta e indiscriminada; o segundo, o célebre *O Três de maio*, retrata a ordem dada para a execução dos revoltos.

Figura 3: quadro de Goya *El dos de mayo de 1808 en Madrid* (1814)



Fonte: <https://www.museodelprado.es/>

Figura 4: quadro de Goya *Los fusilamientos del tres de mayo* (1814)



Fonte: <https://www.museodelprado.es/>

Não é apenas a imponente dimensão das telas (266 x 345 cm) nem o fato de Goya ter explorado a força transfiguradora do branco e do preto²⁴¹ (MALRAUX, OCVI, p. 559), que fascina, mas a violência contida nelas. Os relatos da rebelião de dois de maio assinalam a desproporção da força entre os civis espanhóis e os soldados franceses, não havendo a menor chance de vitória, o motim foi liquidado. No quadro, todavia, os inimigos se misturam numa fúria única, no mesmo embate sangrento, não se sabe “[...] qui est vainqueur et qui est vaincu²⁴²” (DOUDET, 2007, p. 332). Já em *O três de maio*, há desproporção entre uma tropa rigorosamente alinhada e armada e os pequenos braços do homem acurrado, que ocupa o centro da cena. Trata-se de um fuzilamento em que se distinguem dois grupos de homens,

²⁴¹ Segundo Malraux, em “Goya en blanc et noir”, Goya, o colorista, um dos maiores artistas que o mundo conheceu, afirmou que na natureza não há senão preto e branco (MALRAUX, OCVI, p. 558).

²⁴² “[...] quem é o vencedor e quem é o vencido”.

o primeiro é composto de soldados, dos quais não é possível ver o rosto nem suas identificações. Embora estejam uniformizados, não é possível determinar de que armada pertencem. Suas armas estão apontadas para um segundo grupo, homens ordinários e anônimos. Ao redor desses que estão na linha de frente da morte, há um grupo de homens mortos e debruçados sob uma grande poça de sangue, à direita da tela, outro grupo espera a sua vez, enquanto assistem ao fuzilamento dos companheiros. Todos estão acuados diante do muro que segundo os dados históricos tratar-se-ia da montanha do Príncipe Pio.

D'un côté, les vaincus sont tout aussi anonymes et ordinaires ; les uns sont morts, entassés dans une mare de sang ; les autres attendent une mort sans gloire et leurs visages traduisent toutes les expressions de la détresse, de la peur, de l'horror, de la supplication, de la prière. Seul un moine est reconnaissable à sa tonsure e à sa robe ; les autres sont gens du peuple que rien ne distingue²⁴³ (DOUDET, 2007, p. 332)

Ao centro dos vencidos, um indivíduo se destaca, pelas cores de suas roupas, como assinala Doudet, mas também pelo jogo de luz que Goya empreende: o rebelde está envolto por uma iluminação amarela que permite que vejamos nitidamente seu rosto e seu gesto. É um homem anônimo que veste uma camisa branca e tem os braços abertos às balas, como se respondesse com a coragem à covardia e à absurdidade de uma execução. Seu gesto não o retira de sua situação precária, não deixa de ser a vítima que vai morrer, contudo lhe rende, em relação aos carrascos, uma superioridade porque mesmo desarmado, de braços erguidos e mãos vazias afronta a morte. É um ato de bravura frente à barbárie humana. Uma cena que, segundo Doudet, poderia tranquilamente figurar em um livro de Malraux, em especial em *La Condition humaine* (*idem, ibidem*, p. 330). Qual de seus personagens não vivencia esse momento de enfrentamento do destino, esse desafio frenético frente à morte? Como não pensar na cena trágica de Katow que sabendo que seria incinerado vivo, dá o cianureto aos companheiros de luta, homens que ele mal conhecia? Moatti, assinala a semelhança entre a longa cena em que os

²⁴³ “De um lado, os vencidos são também totalmnte anônimos e ordinários; uns estão mortos, amontoados numa poça de sangue; os outros esperam uma morte sem glória e seus rostos traduzem todas as expressões do desconforto, do medo, do horror, da súplica, da prece. Apenas um monge é reconhecível por sua tonsura e por seu vestido; outros são pessoas do povo que em nada se distingue”.

revolucionários, colocados uns contra os outros aguardando para serem queimados vivos no forno de uma locomotiva com outro quadro de Goya, *Casa de locos*.

Figura 5: quadro de Goya *Casa des locos* (1812)



Fonte: <https://www.museodelprado.es/>

Em ambos, nota-se o jogo de luz, o efeito do claro e escuro que Malraux faz uso constante em algumas de suas obras: “silhouettes de gardes, baïonnettes qui luisent, nettes et droites en contre-jour dans la lumière crue du fanal, symbole de l’implacable²⁴⁴” (1991, p. 89). Ao contrário das acusações de Claude-Edmonde Magny, de que a obra malruciana não conhece o mal, chegando a ser angelical (*apud* GODARD, p. 29) acreditamos que ela não apenas se mantém em diálogo com o demoníaco, em confabulação com os fantasmas, os pesadelos, os monstros que perseguem os personagens de Goya, como se associa, às vezes, ao prazer, a um incontido desejo de ver o espetáculo da carnificina, do sofrimento alheio. As cenas de horror não possuem a mesma envergadura ‘maligna’ que se encontra na obra sadiana, cujo valor soberano é o excesso que visa tudo devastar pela violência, pelo

²⁴⁴[...] silhuetas de guardas, baionetas que luzem, nítidas e retas em contraluz à luz crua do farol, símbolo do implacável.”

crime e pela tortura. Os principais personagens de Malraux, entretanto, situam-se entre o desejo de matar e a vontade de ser abatido que, segundo Bataille, é a própria concepção de Mal: a atração em direção à morte, desafio que é comum a todas as formas de prazer e de erotismo (BATAILLE, 1957, p. 24).

Em *Temps de Mépris*, embora Kassner não demonstre prazer explícito ao imaginar sua a mulher morta, não se debate contra esse pensamento, ao contrário, entrega-se, visitando-o mais de uma vez. Obsessão pela dor? Prazer em se martirizar? O fato é que no cárcere, levado por seus delírios, dá-la por morta quando conta mentalmente as passadas do guarda e, mais adiante, quando um grupo de comunistas é fuzilado e seu vizinho de prisão decreta: ‘Eles estão mortos’, é sua mulher Anna quem morre novamente.

Tchen, por sua vez, descobre no assassinato um tipo de rito de passagem, uma ligação com o sagrado, o que o coloca na dependência dessa vivência, não tendo senão duas alternativas: matar ou morrer. Perken, impotente diante dos Moïs, quer ter uma mulher, porque seu desejo sexual é comparável ao seu furor: ambos intensos e indomáveis. Garine é confrontado com a tortura e o horror, não pode conter o desejo de olhar. Já Clappique, preso ao jogo, prisioneiro da roleta, sabe que não preveniu Kyo e que por essa razão ele será apanhado, apesar do peso na consciência o que sobressai é “[...] la satisfaction “divine” de non plus voir ces actes s’inscrire dans le vide²⁴⁵” (DONRELOT, 1970, p. 99). Kyo, por sua vez, hesita sobre suas sensações frente ao sofrimento de um prisioneiro louco, questionando se se tratava de “[c]ompassion ou cruauté?”

3.2.1 Perken: fúria e desejo sexual

A relação íntima entre erotismo e violência, entre prazer e morte é mais evidente em Perken, o aventureiro que reveza seu furor desafiando o destino, arriscando a própria vida, e desejando matar. Além da obsessão da violência e da morte, é preciso acrescentar um erotismo selvagem e mal controlado. É frente à morte que Perken tem agravadas, ao mesmo tempo, as potências de *tânatos* e *eros*,

²⁴⁵ “[...] a satisfação divina de não mais ver seus atos se inscreverem no vazio”.

seu desejo de matar e seu erotismo. Na primeira parte do romance encontram-se alguns indícios sobre sua vida sexual e a proximidade que ela toma da violência, como se ele levasse ao extremo a teoria batailliana, em que “[e]ssentiellement le domaine de l’érotisme est le domaine de la violence, [...] de la violation²⁴⁶” (BATAILLE, 2011, p. 18). Ao contar a Claude algumas de suas vivências, o personagem não se incomoda em dizer que seu desejo por uma mulher é da mesma natureza de querer ter para si um exército.

Une force militaire, d’abord. [...] je veux laisser une cicatrice sur cette carte. Puisque je dois jouer contre ma mort, j’aime mieux jouer avec vingt tribus qu’avec un enfant... Je voulais cela comme mon père voulait la propriété de son voisin, comme je veux des femmes²⁴⁷ (MALRAUX, OCI, p. 412).

Colocando tudo no campo das possibilidades, o *outro*, a propriedade, a força, a potência, Perken ao se decepcionar, ao fracassar em seus projetos, encontra na mulher o lugar de extravasar sua fúria. A intensidade do prazer tomado na relação sexual ameniza, ainda que provisoriamente, o êxtase advindo do ódio e do fracasso. É com um gesto de violência, simulando com as mãos um tipo de esmagamento, que diz desejar as mulheres da mesma maneira que “[...] quis vencer homens” (*idem, ibidem*, p. 414).

A mistura entre prazer e dor, violência e fascinação, todavia, não estão apenas nas relações que ele traça com as mulheres. Durante sua jornada na floresta cambojana, Perken e Claude provam de um sentimento ambíguo, híbrido, o horror e a excitação frente à floresta, cuja descrição, enfática nas palavras decomposição, viscosidade, nodosidade e ignóbil, parece suscitar no próprio leitor a vivência de um ambiente irrespirável e arriscadamente sedutor. Há na selva, o inumano, e também o sensual. De um lado, a diversidade das formas, dos animais e das plantas, de outro, o erotismo das esculturas e dos nativos. Assim que Claude e Perken entram na mata, encontram um guerreiro amarelo a olhá-los, está nu e com o sexo em ereção. Impossível não pensar na análise batailliana da caverna de Lascaux²⁴⁸, em que diante da força inimiga e desconhecida, frente à possibilidade de sua morte, o

²⁴⁶ [...] [e]ssencialmente o domínio do erotismo é o domínio da violência, [...] violação”.

²⁴⁷ “De início, uma força militar [...] Quero deixar uma cicatriz nesse mapa. Já que devo jogar contra minha morte, prefiro jogar com vinte tribos que com uma criança... Eu queria isso como meu pai queria a propriedade de seu vizinho, como quero mulheres”.

²⁴⁸ À qual aludimos no tópico anterior.

homem é desenhado com o sexo ereto. Algumas páginas depois, a sensualidade dos nativos ressurgue quando Perken encontra um “[...] tombeau surmonté de deux grands fétiches à dents: homme et femme, tenant à pleines mains leur sexes peint en rouge²⁴⁹ (MALRAUX, OCl, p. 464).

Em outra passagem do texto, ouvindo Perken falar de sua revolta frente à irreversibilidade da morte e, portanto, de sua absurdidade, Claude vê repercutir no amigo não apenas a aspereza em relação ao destino, mas uma dominação que parece percorrer seu corpo, do “[...] battement du sang à ses tempes, aussi impérieuse que le besoin sexuel²⁵⁰” (*idem, ibidem*, p. 395). É por esse furor, por essa ânsia de êxtase que Perken vai se debater com os nativos. Tendo encontrado Grabot na precariedade e sabendo-se acurrulado, o herói malruciano não se contém, age mesmo ciente de suas chances escassas, porque não quer ter o mesmo fim que o amigo. A energia que se propõe a dispender na luta contra a decadência é tão intensa quanto sua fúria sexual. Parte em direção aos Moïs, como que possuído, como que num êxtase erótico, se debatendo contra uma loucura fascinante, numa espécie de iluminação. Não, não queria ser torturado.

Au bord de l’atroce métamorphose qui l’obsédait, il se raccochait à lui-même, les mains crispées s’enfonçant dans la chair de cuisses, les yeux trop petits pour l’invasion de toutes les choses visibles, la peau comme le nerf. Jeté sexuellement sur cette liberté à l’agonie, soulevé par une volonté forcenée se possédant elle-même devant cette imminente destruction, il s’enfonçait dans la morte même [...]²⁵¹ (MALRAUX, OCl, p. 469).

Apesar de seu ato de bravura, Perken não consegue vencer o obstáculo que o separa das estátuas e da liberdade, no seu ataque frenético contra o chefe Moï, é atingido por uma lança, que, posteriormente, descobrirá estar envenenada. A fronteira entre euforia e dor parece se apagar. Ao saber que sua vida está nas mãos desses selvagens, se apossa dele uma vontade de matar tão violenta nunca antes sentida. Tendo conseguido libertar-se dos selvagens, o herói malruciano ouve do

²⁴⁹ “[...] tumba sobrepujada por dois fetiches com dentes: homem e mulher, segurando de mãos cheias seus sexos pintados de vermelho”.

²⁵⁰ “[...] batimento do sangue à suas têmporas, tão imperiosa quanto a necessidade sexual”.

²⁵¹ “À beira da atroz metamorfose que obcecava, apegava-se a si mesmo, com as mãos crispadas enfiando-se na carne das coxas, os olhos demasiado pequenos para a invasão de todas as coisas visíveis, a pele como o nervo. Jogado sexualmente sobre essa liberdade em agonia, erguido por uma vontade furiosa que se possuía a si própria diante dessa imminente destruição, afundava-se na própria morte”.

médico o decreto de sua morte, sua infecção era muito profunda e impossível de ser contida, Perken parece ser esmagado pela notícia, pelo destino, pela indiferença da noite. Sua impotência e a presença da morte despertam nele o desejo de ter uma mulher. Quando se está perto de morrer, o absurdo da vida ganha toda sua força, dele nasce uma exaltação semelhante quando se está em frente “d’une femme dé...[...] Déshabillée. Nue, tout à coup²⁵²” (*idem, ibidem*, p. 449). O erotismo de Perken está em estreita relação com a dor e com a morte.

Ao final do romance, os aventureiros recebem um telegrama do chefe do posto policial que comunica o envio de uma tropa de oitocentos homens bem armados para reprimir os Moïs²⁵³, é a possibilidade de Perken tornar sua morte útil. Embora a temesse, é em sua direção que caminha. Jogar-se, desafiar o destino é a prova de sua liberdade, a recusa da escravidão e da decadência. Significa, igualmente, a oportunidade de experimentar um último deleite, o de poder matar: “[c]rever pour crever, autant en descendre quelques-uns [...] J’aurais tout de même un sacré plaisir à en descendre quelques-uns!²⁵⁴” (MALRAUX, OC1, p. 462).

3.2.2 Monstros e demônios de *La Condition humaine*

Se a experiência do mal perpassa os romances de Malraux, em *La Condition humaine* mais do que um diálogo entre o homem e a morte, o demoníaco insiste em aparecer e reaparecer na maior parte de seus personagens²⁵⁵. Isso significa que os monstros e demônios do romance não estão restritos a personagens de má índole ou supostos vilões, se é possível encontrá-los na obra malruciana. Todos, de Kyo a Ferral, se debatem com o primeiro monstro, a preocupação com a morte. De uma forma ou de outra, ela está no fundo de suas reflexões e escolhas. “La pensée de la

²⁵² “[...] de uma mulher des...[...] Despida. Nua, de repente”.

²⁵³ Além de conter o ataque dos Moïs contra outras tribos, o governo tinha interesse na construção de linhas de ferro na região, o que exigia o domínio dessa tribo.

²⁵⁴ “[a]rrebentar por arrebentar, mais vale aniquilar alguns...] Apesar de tudo, teria um prazer sagrado de matar alguns!”.

²⁵⁵ Segundo Jean-Louis Jeannelle, não há dúvida de que *Le Miroir des limbes* representa o acabamento de uma longa reflexão sobre o mal (2006, p. 194), presentes em suas obras anteriores.

mort est le démon familier et tyrannique de tous le personnages, détenus ou non²⁵⁶ (DONRELOT, 1970, p. 53).

Pensamento melindroso, basta atirá-lo para que se reproduza, para que se propague a partir de tantas outras figuras. A angústia, subproduto da consciência da morte, parece dominar por inteiro Tchen e, por vezes, deixar Kyo paralisado, como se estendesse seus tentáculos, avançando cada vez mais, até conduzir o homem ao abismo, à tentação da loucura. Basta um deslizamento para que consciência e lucidez desapareçam nas trevas de um olhar ensandecido.

[...]Kyo sentait tressaillir en lui-même l'angoisse primordiale, celle qui jetait à la fois Tchen aux pieuvres du sommeil et à la mort. 'Mon père pense, dit lentement Kyo, que le fond de l'homme est l'angoisse, la conscience de sa propre fatalité, d'où naissent toutes les peurs, même celle de la mort...²⁵⁷ (MALRAUX, OC1, p. 620).

Há, entretanto, um temor que subjaz as preocupações dos heróis, uma espécie de monstro sorrateiro e subterrâneo, o polvo que fascina Tchen e que faz Kyo vacilar. É sua parte saturnina, uma curiosidade complacente, uma atração pelo mal, que não deve ser vista como exterior ao homem, mas como um monstro íntimo contra a qual Kyo, por exemplo, passou toda a sua vida a se debater. Tchen, apesar de sua constante alucinação, tenta dominar, resistir aos seus monstros. Quando está em batalha, não suporta ver um homem uivando como um cão, mesmo sendo seu inimigo. No fundo, o que o incomoda é a impotência do ser diante da dor. O homem que teve uma perna arrancada não podia fugir, porque estava amarrado e a qualquer instante uma nova granada rebentaria. Apesar de não poder fazer muito, o terrorista arrisca a vida indo até o ferido para cortar a corda que o prendia. Ato fraternal que não anula, todavia, sua inclinação para os instintos, sua fascinação frente ao mal.

Kyo é um dos personagens mais solidários do romance, tendo encontrado o sentido de sua vida na luta pelo *outro*, procurando dar aos trabalhadores chineses, - que a miséria, dia após dia, fazia morrer -, a retomada de sua dignidade. Como seria possível preservar a dignidade de um homem que trabalha doze horas por dia, sem

²⁵⁶ “O pensamento da morte é o demônio familiar e tirânico de todos os personagens, presos ou não”.

²⁵⁷ “Kyo sentia estremecer em si a angústia primordial, aquela que atirava Tchen simultaneamente aos polvos do sono e à morte. Meu pai pensa – disse lentamente Kyo- que o fundo do homem é angústia, a consciência da sua própria fatalidade, de onde nascem todos os medos, mesmo o da morte...”.

saber a razão, e que não recebe o suficiente para manter suas necessidades mais vitais? Procurando pensar na coletividade, lutando contra o individualismo, Kyo via na política a esperança de um mundo melhor, em que as diferenças sociais e injustiças se atenuariam. Contudo, mesmo ele, em toda sua empatia, não pode deixar de ser seduzido pelo prazer de ver e fazer sofrer.

Após ouvir a revelação da mulher, de que ela havia feito uso de sua liberdade, indo para cama com outro homem, Kyo não controla seu ciúme. Tenta não se importar, se esforçando para conter os pensamentos baixos, odientos e sua própria cólera. Decididamente não estava preparado para aceitar a liberdade do *outro*. “Reconnaître la liberté d’un autre, c’est lui donner raison contre sa propre souffrance²⁵⁸” (MALRAUX, OC1, p. 656). Por mais que May lhe explicasse que não havia arranjado um amante, apenas dormido com um homem qualquer, Kyo a olha de maneira espantosa, “[...] tous les sentiments s’y mêlaient. Et - le plus troublant de tous- sur son visage l’inquiétante expression d’une volupté ignorée de lui même” (*idem, ibidem*, p. 657). Uma volúpia nascida da angústia e do ciúme.

Nesse embate, Kyo sentia reavivar seu desejo por May, atraído por aquele rosto, dominado por um instinto de querer tocá-la, agarrá-la, todavia seu desejo perturbante, - como sua fragilidade diante da situação-, foi contido pelo pensamento mais doloroso que o de saber que ela mantivera relações com outro homem, o de imaginar, considerando a misoginia fundamental dos homens, que o *outro* estaria julgando-a mal, pensando que ela fosse uma vadia²⁵⁹. Em um segundo diálogo entre o casal, às vésperas da investida dos revolucionários ao exército de Chiang Kai-Shek, May demanda ao marido que a leve com ele, afinal, não haveria prova maior de amor que enfrentarem juntos a morte (MALRAUX, OC1, p. 657). Ainda sentindo fervilhar em si os demônios da traição e do ciúme, Kyo quer feri-la, justamente em seu amor. “Quelle vengeance en effet serait plus subtile et plus efficace, parce que plus appropriée à la personnalité de May et à la nature de leur relation, que de ne pas l’admettre à partager son propre danger ?²⁶⁰ (GODARD, 1996, p. 32). Difícil reconciliação, May, sentindo que a decisão de Kyo tinha em consideração a

²⁵⁸ “Reconhecer a liberdade de outrem é dar-lhe razão contra o seu próprio sofrimento”.

²⁵⁹Esse ‘misoginia fundamental dos homens’ não seria o próprio machismo de Kyo que cogita o que o *outro* pensa e julga com base em seu próprio pensamento?

²⁶⁰ “Que vingança, com efeito, seria mais sutil e mais eficaz, posto que mais apropriada à personalidade de May e à natureza de sua relação, que a de não permiti-la a compartilhar do seu próprio perigo?”

revelação que fizera, que ele havia mergulhado em um mundo de hostilidade desconhecido, pergunta-lhe porque perder tempo fazendo um ao outro sofrer, mesmo sabendo que se amam.

O demônio da crueldade e da vontade de fazer sofrer atormenta Katow, outro homem solidário. Ao tentar consolar Hemmelrich da sua situação familiar que o impedia de combater, já que tinha o filho inválido à beira da morte e a mulher irritantemente servil, Katow narra uma relação sádica, em que a mulher, primeiro aceitava as alfinetadas com as palavras, em seguida, vai admitindo tudo, sacrificando-se e dedicando-se ao *outro* integralmente, permitindo que o abuso não cesse de ir mais longe. O marido era um tipo que

[..] a pris et joué l'argent que la sienne avait économisé pendant des années pour aller au sanatorium. Question de vie ou de mort. Il l'a perdu. (Dans ceux cas-là, on perd toujours) [...]. Il est revenu en morceaux, absolument écrasé [...]. Elle l'a regardé s'approcher de son lit. Elle a tout de suite compris, vois-tu. Et puis, quoi? Elle a essayé de le consoler...²⁶¹ (MALRAUX, OC1, p. 663).

Hemmelrich, contudo, lhe demanda se a narrativa não se refere a ele próprio, o que o faz irritar-se, não sem deixar de se lembrar de sua mulher. Quando retornara da Sibéria, sem esperança que a Revolução acontecesse, Katow alimentou a ideia de terminar seus dias fazendo sofrer a operária com quem vivia. Era, segundo ele, espantoso como ela, amando-o, aceitava todos os desgostos aos quais ele a submetia, como era capaz de sofrer por um homem que a fazia sofrer (*idem, ibidem*, p. 664).

Embora desejasse se dedicar a causa revolucionária, Hemmelrich esteve impedido por ter uma família, sobretudo, ter um filho portador de uma doença grave que o fazia gritar de dor. ““Mastoïdite. Mon pauvre vieux, il faudra briser l'os...” Ce grosse, presque un bébé, n'avait encore de l'a vie que ce qu'il fallait pour souffrir²⁶²” (MALRAUL, OC1, p. 641). Situação que o levava, por vezes, a desejar a morte da criança, por vezes, a lamentar ter tido tal desejo. No fundo, sempre sofrera, convivendo com a miséria, com o trabalho na fábrica, com a desesperança,

²⁶¹ “[...] roubou e jogou o dinheiro que a sua [mulher] tinha economizado durante anos para ir para o sanatório. Questão de vida ou de morte. Ele o perdeu. (Nestes casos, perde-se sempre). Voltou em pedaços, absolutamente esmagado [...]. Ela o viu se aproximar do seu leito. Compreendeu imediatamente, vês tu. E depois, o quê? Ela tentou consolá-lo”.

²⁶² ““Mastoidite. Meu pobre amigo, é preciso partir o osso....” Aquela criança, quase um bebê, só tinha vida para sofrer”.

entretanto, o sofrimento de uma criança era para ele injustificável, como o é também para o personagem central do romance camusiano *La Peste*²⁶³. Trata-se do médico Rieux, que nunca tendo se acostumado a ver morrer, diante do estado de sítio da cidade, tem que enfrentar uma situação ainda mais revoltante: a peste havia atingido e matado uma criança, um inocente. Indignado, o médico diz ao padre da cidade, Paneloux, que se recusa a aceitar tal sofrimento, mesmo que fosse justificado, mesmo que Deus tivesse um propósito secreto.

No momento em que Tchen lança a bomba contra Chiang Kai-Shek, o caos se instaura, muitos são fuzilados e os camaradas casados escapam para tentar providenciar a fuga da família, Hemmelrich vai à procura dos seus. Contudo percebe que ao longo da avenida das Duas Repúblicas não havia mais soldados, tudo havia sido destruído, “[...] la boutique avait été ‘nettoyée à la granade’²⁶⁴” (MALRAUX, OC1, p. 697). Quando o personagem volta para casa, a narrativa desacelera, Malraux nos apresenta com detalhes a trágica cena: a morte da família de Hemmelrich.

Mal entra, vê a mulher encostada no balcão com um enorme buraco no peito e num canto qualquer da casa, está o braço do menino, isolado, havia sido arremessado na explosão. Hemmelrich deseja que ao menos esteja morto, já que não suportaria o horror da agonia do filho. Absorvido pela cena, correndo o risco de ser apanhado, permanecia ali, junto aos escombros sem tocar em nada, olhando a destruição com perplexidade, até que, enfim, encontra o corpo do filho. O sangue e a morte não o surpreendiam, nem o comoviam, na verdade, ele sentia que o destino havia cometido um erro, “jogado mal”: esse homem que esteve preso à família, ao filho grave e inocentemente doente havia perdido tudo, tinham-lhe arrancado tudo que possuía, entretanto haviam lhe dado o que não tinha antes, a liberdade. Não podia deixar de pensar com alegria, uma alegria monstruosa, na sua libertação.

Avec horreur et satisfaction, il la sentait gronder en lui comme un fleuve souterrain, s’approcher; les cadavres étaient là, ses pieds qui collaient au sol étaient collés par leur sang, rien ne pouvait être plus dérisoire que ces assassinats – surtout celui de l’enfant malade; celui-là lui semblait encore plus innocent que la morte; mais maintenant, il n’était plus impuissant. Maintenant, il pouvait tué, lui aussi²⁶⁵ (MALRAUX, OC1, p. 698).

²⁶³ Romance publicado quatorze anos após *La Condition humaine*, em 1947.

²⁶⁴ “[...] a loja fora ‘varrida’ a granada”.

²⁶⁵ Com horror e satisfação, a sentia sacudir em si como um rio subterrâneo, se aproximar; os cadáveres estavam ali, seus pés que colavam ao chão estavam grudados de sangue, nada poderia

Já Kyo, quando preso em Shangaï, tem que lhe dar com seus monstros, com sua parte maldita, para retomar a expressão batailliana. De início, vê os companheiros de luta sofrendo e sendo humilhados, aprisionados em gaiolas de madeira. O cheiro nauseante de excrementos, de sangue e de matadouro faz Kyo ver neles uma animalidade originária de crustáceos e insetos colossais (*idem, ibidem*, p. 718). Não são mais homens, transformados por seus semelhantes em animais, em bestas. Das gaiolas, o herói só podia ver sombras e ouvir vozes de homens que, embora nunca fosse conhecer, partilhava a mesma angústia diante da morte.

Em meio a esses corpos deitados detrás das grades, um homem desafia o carcereiro, é quando a curiosidade sombria de Kyo cresce: tratar-se-ia de um homem valente ou de um louco a fazer gracinhas? Mal terminara de indagar seu vizinho de cárcere sobre o sujeito, ouviu um grito agudo de sofrimento que se propagou pelo escuro e se repetiu. Atento ao som do estalo da correia, o herói não pode tapar o ouvido, queria uma vez mais ouvir aquele som de horror, aquele grito desesperado. “Devant le spectacle de la souffrance physique infligée au détenu fou, Kyo n’a pas seulement dégoût ou horreur”²⁶⁶ (GODARD, 1996, p. 33), mas também uma atração irresistível de assistir, de ver até onde pode chegar a súplica humana.

O preso da cela vizinha sussurra a Kyo que o louco já havia apanhado outras vezes e que ele sempre procurou olhar a cena no intuito de auxiliá-lo, demonstrando sua compaixão, ao menos, com os olhos. O filho de Gisors, no entanto, não estava certo de ter os mesmos motivos. Seria mesmo a compaixão que manifestava ao ver o suplicante ou havia um desejo cruel, um horror fascinante de fixar os olhos no abismo nietzschiano?

Ce qu’il y a de bas, et aussi de fascinant en chaque être était appelé là avec la plus sauvage véhémence, et Kyo se débattait de toute sa pensée contre l’ignominie humaine : il se souvint de l’effort qui lui avait toujours été nécessaire pour fuir le corps suppliciés vus par

ser mais irrisório do que aqueles assassinatos - sobretudo o de uma criança doente, essa lhe parecia mais inocente que a morta; mas agora, ele não era mais impotente. Agora ele também podia matar.

²⁶⁶ “Diante do espetáculo do sofrimento infringido ao preso louco, Kyo não sentia apenas desgosto ou horror”.

hasard : il lui fallait, littéralement, s'en arracher²⁶⁷ (MALRAUX, OC1, p. 719).

Quando o buscaram na cela, Kyo sabia que caminhava para morte, o que, na verdade, lhe rendeu uma satisfação violenta, pois saindo daquele lugar, deixava para trás seus demônios, sua parte imunda (MALRAUX, OC1, p. 721), seu fracasso diante da tentação de ver e se fascinar com as súplicas alheias. Ao menos, o horror frente seu lado sombrio se anularia quando estivesse diante da sua própria morte, um horror ainda maior.

3.2.3 Tchen e seus polvos

Kyo sabia que estava diante dos polvos que obsidiavam Tchen e Katow, cujos apavorantes tentáculos abraçam, paralisam e bebem viva sua vítima. Embora tenha ele próprio se debatido com sua parte demoníaca, tenha conhecido e presenciado atos de bravura e de crueldade, é em Tchen que ele encontra, pela primeira vez, a fascinação da morte (*idem, ibidem*, p. 619). Tchen é um personagem cuja angústia o persegue durante toda a narrativa, desde a cena inaugural em que é enviado para matar até o momento em que decide pôr fim na própria vida²⁶⁸. Decisão nada súbita, Kyo e Gisors já haviam previsto que, em algum momento, isso iria acontecer, “Matar-se-à” diz Kyo ao ouvi-lo falar de apaziguamento e procurar uma palavra mais forte que a alegria para descrever seu êxtase perante a possibilidade de voltar a matar. Há tempos esse jovem estava entregue aos seus demônios familiares, às visões de pavor e a uma violenta paixão pela ação.

É com euforia que diz aos companheiros terroristas haver um único meio de não fracassar no assassinato de Chiang Kai-Shek: “[...] il ne faut pas lancer la bombe; il faut se jeter sous l’auto avec elle²⁶⁹” (*idem, ibidem*, p. 644). A recusa de Suan, outro revolucionário, em se matar no seu primeiro atentado, sem sequer saber

²⁶⁷“O que há de baixo e de fascinante em cada ser estava ali convocado com a mais selvagem veemência, e Kyo debatia-se de toda sua consciência contra a ignomínia humana: lembrou-se do esforço que sempre lhe era necessário para fugir dos corpos supliciados vistos por acaso: tinha de, literalmente, arrancar-se deles”.

²⁶⁸ Boisdeffre nota que o romance se abre sobre uma cena de assassinato e se fecha sobre uma execução (1996, p. 36).

²⁶⁹ “[...] não se deve atirar a bomba, é preciso lançar-se para debaixo do automóvel com ela”.

se se sairia bem, em nada alterou o arrebatamento em que se encontrava Tchen que, imediatamente, anunciou que seria ele quem se atiraria debaixo do carro. Disse isso acrescentando que seu ato não deveria ser isolado nem morrer no esquecimento. Era preciso que os dois colegas o imitassem. Suan antevendo as intenções de Tchen pergunta se ele queria fazer do terrorismo uma espécie de religião (MALRAUX, OC1, p. 645). Nenhuma resposta, no entanto, foi dada, pois Tchen sentia sua exaltação crescer, sua euforia emudecer as palavras, não podia dizer o que desejava, a linguagem estava esvaziada, absurda, impotente. Em contrapartida, a ideia da própria morte o tornava maior, a ponto de “encher o compartimento” onde estava.

A afirmação da revolução e da luta pelo povo chinês em Tchen guarda, de início, semelhança com as ações do herói camusiano Kaliayev²⁷⁰, que também tinha a tarefa de jogar uma bomba em um homem em nome da dignidade do povo russo. Todavia, embora Kaliayev quisesse a revolução, não a aceitava totalmente. Seu desejo não era desmedido nem redundava na vontade de destruição de Tchen, que se atirava “[...] dans le monde du meurtre, et n’en sortirait plus: avec son acharnement, il entrait dans la vie terroriste comme dans un prison [...] il vivrait comme un obsédé résolu, dans le monde de la décision e de la mort²⁷¹” (p. 554).

Ao contrário do ódio de Tchen e de seu distanciamento dos *outros*, Ivan Kaliayev, também conhecido como o “Poeta”, havia entrado para a organização por amar a vida (CAMUS, 2007, p. 26), a beleza e a felicidade. É designado a jogar a bomba e sente-se honrado, já que para ele, assim como para Tchen, não é possível falar de ação terrorista e “ficar de fora” (*idem, ibidem*, p. 31). Longe de uma postura niilista, Kaliayev não deixa de amar seus semelhantes e preserva, ainda, uma justificação para seu crime: não matará em vão, matará um homem em nome da justiça, em nome do povo russo. Exaltado com a possibilidade de salvar seu povo, Kaliayev não compreende que a ideia de matar não se identifica com o próprio ato, com a ação terrorista²⁷².

²⁷⁰ Personagem principal de *Os justos*.

²⁷¹ “[...] no mundo do assassinato, e não mais sairia dele: com sua obstinação, entrava na vida terrorista como numa prisão [...] viveria como um obcecado resolutivo, no mundo da decisão e da morte”.

²⁷² Em *Os Justos*, Camus narra a história de jovens revolucionários russos que tramam o assassinato do grão duque Sérgio, com o intuito de salvar o povo russo da tirania, da aristocracia czarista, para isso, precisam matar o representante do absolutismo na Rússia. Planejam tudo com antecedência, meses de trabalho e de riscos para encontrar o momento adequado em que jogariam a bomba no

Enquanto Kaliayev procurava o equilíbrio e havia entrado na revolução por amar os homens, Tchen se deixou seduzir pelos demônios do absoluto. Sedução que o fez perder o controle de seu lado satânico, perseguido por “[...] animais... Polvos, principalmente” (MALRAUX, OC1, p. 619). Tchen lutava contra sua angústia como se debatesse com o polvo hugeano de *Les Travailleurs de la mer*²⁷³, tentando não ser bebido vivo. Contra essa morte lenta e vergonhosa, preferia a ação violenta, terrorista que, entretanto, não impedia de continuar sendo um prisioneiro, cujo mal-estar se exprime em seus pesadelos, em suas fixações por bichos repugnantes e monstros do mar.

Bichos que também habitam a consciência de Kassner, o prisioneiro. Quando é paralisado com a música que o arremessa para fora do tempo, onde sua memória se dissolvia, o comunista sonha em ser um pássaro noturno, um abutre de asas longas e estendidas, como num “[...] long mouvement de voile sous le vent il confondait peu à peu son corps épars avec l’interminable fatalité des astres, fasciné par l’armée de la nuit en dérive vers l’éternité à travers le silence²⁷⁴” (MALRAUX, 1935, p. 56).

Apenas a música cantada pelo guarda lhe retira o peso da dor, das feridas, fazendo-o esquecer. Contudo a violência física não é o único modo de tortura, para isso, os homens souberam usar sua imaginação: quando volta das mãos dos nazistas, Kassner enfrenta o silêncio que invadia a prisão, o grito do cativo vizinho, a metralhadora do batalhão estrangeiro atirando em homens que corriam como bichos. Seus tormentos não tardaram a voltar, ao ouvir o ritmo da metralhadora tornar-se mais rápido e, imediatamente, o som dos corpos caindo sobre o solo noturno, e desenhando um grande abutre de enorme bico e asas arrancadas (*idem, ibidem*, p. 77).

Kassner, porém resiste à tentação do suicídio, enquanto que para Tchen a morte era o único meio de resolver sua angústia, suas contradições íntimas, por isso

déspota. O tema da revolução e dos seus (im) possíveis limites aparecem em algumas obras de Malraux, na referida obra camusiana, bem como está presente na peça teatral de Jean-Paul Sartre *Les mains sales*.

²⁷³ A imagem do polvo é recidivante em *La Condition humaine*, teria Malraux lido e sido impressionado pela descrição dessa fera do mar feita por Victor Hugo em *Les Travailleurs de la mer*? Sobre essa belíssima imagem hugoana, ver ‘Le Monstre’, o capítulo II do Quarto Livro do referido romance.

²⁷⁴ “Um longo movimento de vela sobre o vento ele confundia pouco a pouco seu corpo esparso com a inesgotável fatalidade dos astros, fascinado pela armada da noite a deriva em direção a eternidade através do silêncio”.

ao se jogar em direção ao automóvel em que estava Chiang-Kai-Shek o faz de olhos fechados e numa alegria de êxtase. No terrorismo, Tchen desde o início encontrara a possibilidade de ir até o fim, ao limite, mesmo antes de ter morrido por sua própria bomba, viveu num aterrorizante êxtase em direção ao fundo (BATAILLE, 1995, p. 29). O que atormentava o terrorista era o fato de ter encontrado prazer em matar, em ter estabelecido um tipo de ligação com o sagrado que seus estudos cristãos não possibilitaram. Desde que matara um homem a sangue frio, se sentia de algum modo eleito, a eleição do grupo dos homens que matam. A cena com a qual Malraux inicia seu romance parece revelar um tipo de iniciação, um rito de passagem que o separa dos demais homens, dos “puceaux”, isto é, dos virgens, o que não deixa de ser um jogo de semelhança existente entre o horror e o erotismo. A primeira experiência de Tchen diante do assassinato, a perda de sua virgindade, não lhe proporcionou sentimento de culpa ou de arrependimento, mas um horror acompanhado de excitação. Nenhum questionamento moral é suscitado, apenas a descrição da ação que por sua transgressividade, galga o sagrado: uma “mélange indissociable de plaisir et d’horreur²⁷⁵” (GODARD, 1996, p. 30). Prazer, porque justamente a intensidade e o sentimento de transgressão envolvidos no ato o fascinavam. Horror, porque ele sabia que o assassinato o colocava fora do mundo dos homens que não matam, porque havia o sangue, a carne violada. É o sonho da violência sagrada (BATAILLE, 1967, p. 19).

Embora lutasse pela liberdade do povo chinês, o jovem sentia a angústia de não ter com ele nenhuma identificação, olhando com indiferença os colegas com os quais lutava. “Le monde qu’ils préparaient ensemble le condamnait, lui, Tchen, autant que celui de leurs ennemis²⁷⁶” (MALRAUX, OCI, p. 583). Deixaria de ser perturbado por sombras de gatos, polvos e animais monstruosos? Poderia ingressar em um mundo que sempre lhe fora estrangeiro?

A água-forte de Goya, *O Sono da razão cria monstros*, poderia ilustrar a perseguição experimentada por Tchen, demônios, monstros, animais sombrios aparecem em um momento de hesitação, não somente porque a razão adormece como afirma Goya, mas porque ela se mostra frágil diante da outra parte do homem, seu lado obscuro, sua parte maldita. Há sempre a possibilidade de ser tomado por um desejo, um prazer em fazer ou ver uma ação condenável, já que implica a

²⁷⁵ “[...] mistura indissociável de prazer e horror”.

²⁷⁶ “O mundo que preparavam juntos condenava-o, a ele, Tchen, tanto quanto o dos seus inimigos”.

humilhação do *outro*. Essa parte demoníaca tende a ser desprezada, porém em alguns momentos sua violência não pode ser contida.

Malraux, cuja obra é conhecida por uma procura humanista, a defesa da dignidade e da fraternidade humana, escreveu sobre Goya como se escrevesse sobre si mesmo ou sobre sua própria obra. Porque apesar de apostar na solidariedade, não pode ignorar o lado sombrio da humanidade, tão bem retratado pelo pintor espanhol, cujos [efforts] pour légitimer [...] son monde nocturne ne sont pas comiques, mais certainement singuliers²⁷⁷ (MALRAUX, OCVI, p. 527). A estética do horror, a possibilidade do sagrado a partir do inumano, presentes em Goya, penetram a escritura de Malraux, não como meio de representar o que é irrepresentável, a dor da morte ou o terror das guerras, mas como um traço de crise, que anunciando a morte, uma das figuras da finitude, - Tchen, Katow, Garine, Perken, Kyo morrem-, procura vencê-la. É a narrativa dos infortúnios humanos que tenta deter a flecha já lançada, como diz Foucault, como se pela escrita pudesse impedir o esquecimento, testemunhando o impossível (DERRIDA, 2015, p. 110).

3.2.4 Garine: a fascinação da tortura

Em comparação aos demais textos que compõem o *corpus* dessa tese, *Les Conquérants* é o que faz menos alusão às relações sexuais e amorosas, à exceção do momento que o narrador vê Garrine com duas chinesas e que nos informa que Rebecchi é um homem que precisa ser controlado para não testar novas experiências eróticas com as nativas. Se o prazer não aparece nos encontros sensuais, nas relações afetivas, quase ausentes na narrativa, está alhures. A violência da tortura desperta nos personagens, Garine e seu amigo, uma experiência inédita, desestabilizadora e fascinante, semelhante à de Perken ao ver Grabot animalizado.

Um dos torturados é Klein, o alemão organizador da greve e companheiro de viagem do narrador. Ele e três chineses foram capturados pelos terroristas que exigiam a liberação de seu líder Ling. Impossível esquecer a descrição dessa cena. Nem Garine, homem habituado à morte, escapa ao terror frente a um corpo

²⁷⁷ “[esforços] para legitimar [...] seu mundo noturno não são cômicos, mas certamente singulares”.

torturado. Contrariando o que havia afirmado Cardurner a respeito da insignificância dos demais personagens²⁷⁸ de *Les Conquérants*, Klein, ainda que (e, sobretudo por estar) morto e torturado, rouba a cena, invade o mundo dos vivos, como no conto de Joyce, *Os mortos*, em que Michael Furey, jovem que morreu por amor, reaparece nas lembranças de Gretta e, em seguida, atormenta o imaginário de seu marido Gabriel. Difícil aceitar e traçar um embate com um morto, cujo rastro é impalpável.

O narrador do conto descreve uma festa tradicional da família Morkan, em que estão presentes Gabriel, sobrinho de uma das anfitriãs, e sua esposa, Gretta. A festa transcorre dentro da ‘normalidade’, como os mesmos convidados, a mesma dança, os mesmos pratos, etc. Ao final da festa, no entanto, ao ouvir a canção “The Lass of Aughrim”, Gretta vê ressurgir fantasmas do passado. Era a mesma música que Michael Furey, seu primeiro amor, lhe cantava, contudo esse estava morto, morto por causa dela. Quando soube que ela ia partir, mesmo seriamente doente, o jovem fugiu de casa em meio a um temporal para vê-la. Uma semana depois, estava morto. Tanto no conto joyciano quanto no romance de Malraux, a morte de um parece despertar a morte no outro. Em Joyce, a própria identidade de Gabriel esvanecia-se em um mundo cinzento e impalpável (JOYCE, 2012, p. 215), já no romance, Garine começa a duvidar de suas escolhas: “Qu’ai-je fait de ma vie, moi? Mais bon Dieu, que peut-on en faire, à la fin²⁷⁹!” (MALRAUX, OCI, p. 245).

Garine e seu amigo entram na sala em que estão os mortos, lugar simples, de chão de terra batida e deserto, em que a poeira nos cantos parece ser a única visitante assídua. A luz é forte, impedindo que se tenha uma visão panorâmica do lugar, no entanto, pouco a pouco, o narrador consegue elevar seus olhos e ver com horror os quatro corpos apoiados na parede, “*debout*²⁸⁰” (*idem, ibidem*, p. 242). Todo o lugar adquire uma atmosfera sobrenatural: a luz, o silêncio, aqueles corpos aprumados como se estivessem vivos. Instante em que o inumano e o incompreensível irrompem. Como Claude e Perken adentrando a selva, Garine e seu amigo estão atordoados, como se estivessem acabado de entrar em contato íntimo com o mal.

Apesar da voz de Garine reintroduzir algo humano no lugar, ao ordenar o guarda que trouxesse panos para cobrir os corpos, o narrador sente seus músculos

²⁷⁸ Ver o primeiro capítulo, páginas 21 e 22.

²⁷⁹ “O que eu tenho feito da minha vida? Mas, bom Deus, que se pode fazer dela, afinal?”.

²⁸⁰ “[...] *de pé*”.

contraírem ao olhar mais atentamente para o cadáver: Klein tem a boca rasgada à navalha. Aquele sorriso involuntário de um homem duramente torturado revelava não somente a oposição do prazer e da dor, mas também o seu parentesco fundamental. O riso é o signo do horror (BATAILLE, 2011, p. 272) e, mais que lágrimas, expressa a angústia de uma alma (MALRAUX, OCVI, p. 556). O riso, o cheiro de mortos e o silêncio do lugar fazem o narrador cambalear, é forçado a encostar-se à parede, ele também (MALRAUX, OC1, p. 243). Momento terrificante, em que percebe a relação de similitude entre sua posição e a dos mortos, no fundo, é como se visse no lugar do *outro*, num instante de permuta e diálogo entre vida e morte.

Os golpes não atingiram apenas a boca do alemão, seus olhos estavam transtornados, Garine, com a voz fragilizada, diz que é preciso fechar-lhe os olhos. Aproximando-se do torturado, entretanto, constata que lhe cortaram as pálpebras.

É impossível não se pensar em Goya diante deste quadro! Como Goya, Malraux rompe com a tradição do belo, do real agradável à vista, e descobre em um percurso por outros já trilhado a beleza do mal. Por isso, sua obra é pontilhada de quadros atroztes que, como Klein e como a produção do pintor espanhol, trazem a revelação ou a sedução do horrível (SILVA, 2006, p. 186).

A beleza do mal atinge seu extremo com a chegada da mulher de Klein. Perturbada, tropeça nos corpos que Garine acabara de deitar, em seguida, encontrando o do marido, fita-o. Não há lágrimas nem preces. De súbito, não suportando a dor, cai de joelhos. “On dirait qu’elle s’est agenouillée devant les tortures que représentent toutes ces plaies²⁸¹” (MALRAUX, OC1, p. 243). Ela treme, num movimento extenuante alcança o homem amado, abraça-o, não se importando com as chagas, com o sangue, com a boca rasgada, ao contrário, ensanguentando-se do sangue dele, esfregando a cara contra as feridas, contra a morte, em uma expressão de sofrimento, doação e amor. Cena de uma afeição selvagem que reúne, segundo Silva, “pela presença da mulher amada ao lado do cadáver do marido as figuras de Eros e de Tânatos. Em outras palavras, funda numa mesma imagem dois gestos que se assemelham fundamentalmente: o do amor e do sacrifício” (SILVA, 2006, p. 187).

²⁸¹ “Dir-se-ia que se ajoelhou diante as torturas que todas aquelas feridas representavam.”

Gestos que Kassner, em *Le Temps du mépris*, presenciou quinze dias antes de ser preso pelos nazistas, e que agora lhe vinha à memória em meio à solidão e ao silêncio do cárcere. Da morte de Lênin, numerosos homens ensaiavam cantos revolucionários e contemplavam a marcha regular da neve. Quando sua mulher chegou, tudo mudou, o silêncio tornou-se ainda mais profundo (MALRAUX, 1935, p. 106), havia em seus olhos espera e angústia. Entretanto, diante do corpo do amado, “elle sentait que [ils] la rejoign[ai]ent] jusqu’au fond même de la mort²⁸²” (*idem, ibidem*, p. 106).

A tortura, para Malraux, é “l’épreuve infligée à l’homme par la cruauté de ses semblables²⁸³ (DAO, p. 43), é também um tipo de fascinação que perseguirá Garine e seu amigo. Em casa, o herói lembra-se do ‘pobre tipo’ que dizia que a vida não era exatamente o que se julgava, porém ao tentar expressar sua amizade por Klein, Garine é assolado pela imagem da tortura, recordando o que viu: “Découvrir l’absence de paupières, et penser que l’on allait toucher des yeux...²⁸⁴” (MALRAUX, OC1, p. 244). Mais adiante, a conversa entre Garine e o narrador é interrompida, pois interpõem-se entre eles, a face sangrenta e os olhos brancos de Klein (*idem, ibidem*, p. 245). Duas outras páginas e o fantasma reaparece, de corpo crivado por todos os lados, de boca rasgada à navalha, de lábio pendente. Dessa vez, não está só, é acompanhado da lembrança da mulher desesperada, a esfregar o corpo, a cabeça e a vida contra o sangue e as chagas do *outro*. A intensidade do episódio não pode ser esquecida, a cara lacerada de Klein (*idem, ibidem*, p. 265) é uma carga da qual não poderão jamais se desfazer.

A fascinação do horrível ronda os pensamentos de Kassner que imerso na solidão e na incerteza de seu futuro, não para de pensar na morte, em maneiras de cometer suicídio. Diante da dor, a coragem e a imagem da própria morte se misturam num fascínio diabólico, o comunista, desesperado, deixa as unhas crescerem na ilusão de que com elas poderia se matar, porém “[...] la chair était à la fois plus élastique et plus dure qu’il ne le croyait²⁸⁵” (1935, p. 84). No intuito de testarem seus prisioneiros, outro tipo de tortura, os nazistas enviam a cela de Kassner uma corda, com a ambígua ordem de trabalhar. Ele, que já pensava em suicídio, vê na corda nazista a possibilidade de seu último gesto de liberdade. Ao

²⁸² “[...] ela sentia que eles a seguiríamos até o fundo mesmo da morte”.

²⁸³ “[...] a prova infligida ao homem pela crueldade de seus semelhantes”.

²⁸⁴ “Descobrir a ausência de pálpebras e pensar que íamos tocar os olhos”.

²⁸⁵ “[...] a carne era ao mesmo tempo mais elástica e mais dura que ele imaginava.”

mesmo tempo, o objeto introduzido em sua cela lhe dá consciência da dimensão da maldade humana, do prazer que o *outro* sente em humilhar, em torturar, em ver o desespero alheio.

Em *La Voie royale*, como vimos, é Grabot a vítima da tortura, violência que por fazer o homem falar contra sua vontade, implica a perda da dignidade, de sua qualidade de homem, como ressalta Perken. A imagem de louco que Malraux faz uso para descrever Grabot é ideal para se falar de não comunicação, ou da ausência da linguagem enquanto discurso, pois como diz Foucault, a loucura é um tipo de violência plástica do choque, é “remetida ao grito, ao corpo torturado, à materialidade do pensamento, à carne; [na literatura] é linguagem, pulverizada por um acaso sistematicamente manejado²⁸⁶” (FOUCAULT, 2000, p. 530). Grabot, exuberância da carne torturada, é também símbolo do sagrado, porque está imerso em um mundo inacessível aos homens, onde habitam o desassossego e a violência.

A proximidade da loucura ou presença do inumano que Garine sente ao ver os olhos de Klein sem pálpebras é uma experiência que mistura dor e atração, um tipo de terror sagrado, um horror inumano. Os dois personagens estão diante de algo que os perturba, porque se trata da miséria do homem, de sua fragilidade e de sua capacidade de fazer o mal ao *outro*. No caso de Grabot, Claude tem vontade de tocá-lo na esperança de ligá-lo novamente ao mundo humano, de trazê-lo de volta à dignidade e à lucidez, todavia Grabot, jogado à experiência interior, ao limite do possível, não responde. E, no entanto, esse corpo, esse duplo cadáver (MALRAUX, OC1, p. 467) não falava de outra coisa senão daquilo que ele tinha sofrido. Era ele próprio a dor, a tortura. Tendo chegado ao limite, ao impossível, Grabot nada teme e sua automutilação não é outra coisa que a dor transmutada em prazer, em triunfo sobre si mesmo, é a vitória da coragem sobre o medo (SILVA, 2006, p. 183).

Seu transe, seu aspecto assustador, sua solidão fascinante, parecem retirar Grabot do mundo dos homens, elevando-o a uma condição de maior disponibilidade e de contato mais íntimo com o mundo. Já na atmosfera instaurada em torno do cadáver de Klein, o assustador é a relação entre morte e vida, entre um rosto torturado que ri e um corpo morto que ainda está de pé.

²⁸⁶ Foucault tem em mente a literatura de Artaud e Roussel, em que a loucura é, em outros termos, a finitude da linguagem e, antes dela, uma região muda, informe e não-significante, em que a linguagem pode se libertar.

Em todos os casos, a morte do *outro* não pode ser tida como um evento indiferente, pois como afirma Heidegger, não se trata somente da passagem do ser vivo e amado para o modo de ser de coisa, o morto é mais que uma coisa material que não tem vida, “com ele vem-de-encontro um *não-vivo*” que perdeu a vida²⁸⁷(HEIDEGGER, 2012, p. 659). Prova de que o finado é mais que uma coisa sem vida são os cuidados que se tem com ele, rendendo-lhe homenagem nos ritos fúnebres, que se diferem do mero manusear, do ocupar-se com um objeto, bem como a ligação que se estabelece pela memória,

[p]ermanecendo com [o morto] no luto de recordação, os sobreviventes estão *junto a ele e com ele*, em um *modus* da preocupação-com-o-outro, a reverenciá-lo. [...] O finado abandonou e deixou para trás o nosso “mundo”. A partir *desse mundo*, os que ficam ainda podem *ser com ele* (*idem, ibidem*, p. 660-661).

Embora Heidegger atente para o fato de que na morte do *outro* há uma perda para aqueles que sobrevivem, ao manter-se no domínio estritamente ontológico, o filósofo se interessa menos pelo liame que perdura entre o *Dasein*²⁸⁸ que ficou e o que deixou o mundo que pela relação do *Dasein* com sua própria morte. Acreditando que a morte de outrem nada elucida, Heidegger pensa a morte como um acontecimento apropriativo, como possibilidade intransferível e mais extrema do ente do homem, uma vez que ela coloca em jogo o seu ser. Isso significaria que quanto mais o homem coloca-se diante da própria morte, sabendo-a sua, mais autêntico é o seu viver, o seu projeto. Levinas, porém, - leitor e crítico de Heidegger-, questiona a hegemonia da morte do *eu* e a autenticidade de um ser que, questionando a própria morte, sabe-se projetado para o fim. Levinas indaga:

N’y a-t-il pas une pensée qui va au-delà de ma propre mort vers la mort de l’autre homme, et l’humain ne consiste-t-il pas, justement, à penser au-delà de sa mort ? [...] ce que je veux dire, c’est que la mort de l’autre peut constituer pour moi une expérience centrale, quelles

²⁸⁷ Bataille se aproxima de Heidegger, no que diz respeito à sua concepção de cadáver, uma vez que não o considera como corpo-coisa, e sim como a mais perfeita afirmação do espírito (2016 b, p. 37). Isso porque, na morte, o que parece ser reduzido ao estado de coisa é exatamente o instante em que se certifica da ausência do espírito, ou seja, do que já se fez presente. O cadáver revela tanto a redução do homem à coisa quanto sua antiga existência de animal vivo.

²⁸⁸ Sobre o conceito de *Dasein*, ver nota doze.

que soient les ressources de notre persévérance dans notre propre être²⁸⁹ (LEVINAS, 1995, p. 164).

O Holocausto é um exemplo das proporções que a morte do *outro* pode adquirir, sobretudo por se tratar de uma grande indústria de produção de cadáveres, uma experiência política que ainda não esquecemos (LEVINAS, 1982, p. 73) e que, talvez, o esquecimento não seja possível, experiência à qual a própria filosofia de Levinas é totalmente devedora, uma escritura a partir das cinzas de tal acontecimento. Cinzas porque o filósofo lituano sabe que a memória é necessária, para impedir que essa violência volte a acontecer, em contrapartida, o relato, o retorno a essa experiência é impossível, ‘impresentificável’ porque sequer podemos representar os rostos das vítimas ou tematizar sua existência²⁹⁰. Em *Les Conquérants*, após a morte de Klein, o narrador e Garine não conseguem esquecê-lo, como se a perda do *outro* houvesse perpassado suas existências, atravessado seus corpos. Difícil não pensar que a morte de Perken ou o assassinato de Kyo não adquira o mesmo impacto do fantasma de Michael Furey alcançou na memória de Gretta. Poderiam Claude, Gisors ou May apagar os rastros deixados pelo *outro* que passou por suas vidas? Em consonância com o pensamento levinasiano, não apenas a experiência da morte do *outro* é uma experiência fundamental, mas a própria relação com a alteridade é anterior a toda iniciativa, constituindo a estrutura do *eu*, trespassando sua própria ipseidade.

Nesse sentido, May, após a morte de Kyo, diz a Gisors: “Comment ne change pas le corps d’un vivant qui devient un mort?”²⁹¹ (MALRAUX, OC1, p. 761). Na morte, o questionamento acerca do *outro* se torna mais evidente, como se estabelecesse uma aproximação que leva à consciência da impossibilidade de conhecimento, de identificação da alteridade. Diferentemente de Heidegger, Levinas não pensa que a morte pertença ao sujeito ou que ele seja “ser-para-a-morte”, mas significa que sua proximidade (aproximação) com a morte passa necessariamente pela alteridade. A impossível comunicação que May empreende com a morte não é

²⁸⁹ Não há um pensamento que vá além da minha própria morte em direção ao outro homem, e o humano não consiste, justamente em pensar além de sua morte?[...] o que quero dizer, é que a morte do outro pode constituir para mim uma experiência central, quaisquer que sejam as fontes de nossa perseverança em nosso próprio ser.

²⁹⁰ Blanchot afirma que a filosofia de Levinas é atravessada por este pensamento: “Como filosofar, como escrever na memória de Auschwitz, na memória daqueles que nos disseram, por vezes em notas enterradas perto dos crematórios: saibam o que ocorreu, não esqueçam e, ao mesmo tempo, jamais vocês saberão” (BLANCHOT, *apud* COHEN, 2014, p. 59).

²⁹¹ “Como não muda o corpo de um vivo que se torna um morto”.

outra coisa que abertura total de si à Kyo, resposta ao *outro*, numa mesma linguagem elementar que empreende Gisors diante do filho morto, linguagem sem palavras, como se apenas seu gesto de dor fosse capaz de ser ouvido por Kyo.

4 O EROTISMO EM MALRAUX: CONSTRANGIMENTO?

Se existe uma relação entre prazer e horror no erotismo, se os heróis malrucianos precisam resistir à tentação de ver o *outro* sofrer, é também nesse momento de resistência e embate que o *outro* aparece ao *eu* com tamanha força que perturba sua tranquilidade, transborda a cadeia de significantes. A morte ou a tortura do *outro* atormenta, como seguir indiferente aos olhos sem pálpebras de Klein, como não sofrer por ter sobrevivido a Kyo? Mesmo no erotismo, o *outro* não é apenas um objeto de desejo e de constrangimento como desejava Perken e Ferral, a partir das reflexões de Levinas, podemos pensá-lo como uma alteridade completamente outra, irreduzível ao poder e ao desejo do *eu*. Para seguirmos à procura de uma alteridade que não se fie na ipseidade do *eu*²⁹², que não seja “um objet qui devient nôtre²⁹³” (LEVINAS, 2013, p. 179), primeiro, confrontaremos alguns elementos das obras de Bataille, em especial, o aspecto violador e transgressivo do erotismo com a alteridade absolutamente outra em Levinas, concentrando nossa reflexão nas seguintes obras: “Fenomenologia do eros” em *Totalité et Infini, Eros, littérature et philosophie* (Essais romanesques et poétiques, notes philosophiques sur le thème d'éros) e *Autrement qu'être ou au-delà de l'essence*. Interessamos-nos abordar o erotismo como uma relação em que o *outro* não esteja submetido à violência e ao desejo de transgressão ou à identificação do *eu*. Isso quer dizer que ele deve ser pensado não mais como um atributo do *mesmo* para seu autoconhecimento, como insistiam em afirmar alguns heróis malraucianos.

Poder-se-ia nos objetar que o encontro entre o *eu* e o *outro*, que a relação *mesmo/diferença* perpassa as diversas situações cotidianas do homem, como nos mostra Levinas, ao considerar em suas análises a relação de camaradagem e amizade. No entanto, há na escritura e no erotismo o encontro, o face a face com o *outro*, enquanto rosto, não como objeto de compreensão ou conhecimento. A hipótese é de que tanto nas relações eróticas quanto no gesto escritural, haveria a possibilidade de destituição do poder do sujeito e de dissipação da primazia dada à consciência racional. Mais do que perguntar se a busca erótica e literária não se confunde com a procura do impossível, de algo obstinado que vai além do prazer,

²⁹² Na verdade, segundo Levinas, a ipseidade do *eu* é um acontecimento que se dá na aparição do *outro* enquanto outro (LEVINAS, 2013, p. 177).

²⁹³ “[...] um objeto que se torna nosso”.

procuraremos mostrar que os conceitos levinasianos de rosto e de Desejo são capazes de fazer vacilar a velha estrutura em que *eu* e *outro* são submetidos, resguardando a alteridade. Nos romances de Malraux analisados aqui encontramos momentos em que as relações eróticas e afetivas estão em outro nível que o sadismo e o constrangimento, preservando o *outro* como aquele que é infinitamente distante. Por essa razão, em “Um outro eros”, lançaremos um novo olhar sobre o erotismo em Malraux, procurando trazer à tona relações que, de algum modo, escapem ou ultrapassem a ideia de constrangimento e sejam possibilidade de abertura ao *outro*, uma vez que até mesmo nas relações de dominação ele assombra o *eu*, escapando à sua consciência, transbordado qualquer sentido que lhe possa ser atribuído. Por fim, contraporemos as questões acerca da escritura e do erotismo, com o intuito de aproximar estruturalmente esses dois gestos, dois movimentos que não podem ser entendidos como egoístas e identificatórios, e sim como um dizer sem dito, um rumor profundo, ou ainda “um tipo desconhecido de comunicação”, como diz Annamaria Laserra (2001, p. 68) acerca da fraternidade em Malraux, extrapolação da linguagem instituída e que é desde sempre endereçamento ao *outro*.

4.1 De Bataille à Levinas: à procura da alteridade

A literatura e o erotismo nas obras de Georges Bataille são condutas de excesso, cuja violência e contraposição à racionalidade as inserem em um mundo heterogêneo. A poesia, o sacrifício, as relações eróticas, a festa são todas experiências avassaladoras que arrancam o sujeito do universo da utilidade, da razão e do trabalho, ao qual estava habituado, diluindo-o em regiões limítrofes, lugares onde o pensamento vacila e discurso falha. No excesso, “[...] o que conta não é mais o enunciado do vento, é o vento” (BATAILLE, 2016, p. 45), é a experiência interior cuja autoridade é ela mesma. A experiência não pode ser contida, se impondo à revelia das regras, das normas e da racionalidade. É soberana exatamente por ser seu próprio valor e por negar qualquer outra autoridade. Se a transgressão e o erotismo implicam a existência do *outro*, esse aparece como o violável, objeto do sacrifício, não uma alteridade que se mostra independente, mas sujeita ao êxtase e ao desejo de dissolução do *eu*. Uma

pergunta se levanta a partir das concepções bataillianas de transgressão e de erotismo: o *outro* pode escapar à procura violenta pela experiência interior, mantendo sua alteridade?

Sob o eco nitzscheano, Bataille afirma que uma vida que não é levada ao extremo é uma existência degradada, um destino desprezível, nada mais que uma longa trapaça, uma série de derrotas em que o lutador sequer pisou na arena, sequer ousou combater (*idem, ibidem*, p. 72). Só onde cessa qualquer operação intelectual, qualquer conduta útil é que a experiência interior pode ser vivenciada, acessada de dentro, jamais pelo *modus operandi* do pensamento discursivo. Toda a obra de Bataille em certa medida pode ser lida pela chave do ‘louvor do excesso’²⁹⁴, louvor de tudo que leva o homem ao extremo do possível. Como se pode determinar quando o extremo foi atingido? Não se sabe, a experiência não é da ordem do saber, podendo ser o instante em que um homem ri de si mesmo após ter sofrido uma queda, quando vê o outro se afundar na lama, para retomar exemplos de Bataille, quando o homem embriaga-se até a morte ou bate na mulher. A experiência interior é o movimento em direção ao que dilacera, - o sistema fechado e os sentidos pré-estabelecidos da vida racional-, um jogo, ao mesmo tempo, incessante e impossível. Incessante porque se trata de uma repetição sem fim, impossível porque qualquer tentativa de significar, de dar um sentido é já deixar escapar a experiência do não- sentido, do não-saber, é adentrar no mundo da utilidade e do discurso.

A violência dessa experiência não pode ser detida exteriormente, obedecendo a um movimento que lhe é interior. A transgressão do interdito da morte no ato sacrificial é justamente o que possibilita a experiência – limite e a dissolução do sujeito, é no fato mesmo de não respeitar a lei moral ‘não matarás’ que o prazer é sentido e o sagrado revelado, numa “[...] violence si divinement violente [qui] élève la victime au-dessus d’un monde plat, où les hommes mènent leur vie calculée”²⁹⁵ (BATAILLE, 2011, p. 87). No erotismo, a imolação do *outro* também está presente. Mais do que uma mera sofisticação da sexualidade ou ascensão ao sublime-, a atividade erótica intenta restaurar uma unidade perdida, a partir do sacrilégio e da violência ao *outro*: ponto em que alguma coisa se funde, sincronismo entre a vida e a morte, entre o ser e o nada. O que está por trás dessa busca pelo sagrado é a

²⁹⁴ Refiro-me ao título da tese de Luiz Augusto Contador Borges: “O louvor do excesso: Experiência, Soberania e Linguagem em Bataille”, da qual fizemos uso.

²⁹⁵ “[...] violência tão divinamente violenta [que] eleva a vítima acima de um mundo raso, onde os homens vivem sua vida calculada”.

nostalgia de uma continuidade profunda e perdida e que a experiência erótica insinua na estreita relação que ela estabelece com a morte. Seu caráter transgressor permite a vertigem de uma continuidade que foi rompida pela produção, pelo trabalho e pelo projeto (ordem da descontinuidade). Para provocar aberturas e possibilitar o próprio movimento da vida, o erotismo em Bataille escapa à ordem da sexualidade ordinária, é sórdido e cruel, conduzindo o homem a outro nível de exigência, à soberania, a uma experiência em que a moral e a alteridade dão lugar à violência e à violação.

La voie de la déchéance, où l'érotisme est jeté à la voirie, est préférable à la neutralité qu'aurait l'activité sexuelle conforme à la raison, ne déchirant plus rien. Si l'interdit cesse de jouer, si nous ne croyons plus à l'interdit, la transgression est impossible, mais un sentiment de transgression est maintenu, s'il faut dans l'aberration. Ce sentiment ne se fonde pas sur une réalité saisissable. Sans remonter au déchirement inévitable pour l'être que la discontinuité voue à la mort, comment saisirons-nos cette vérité? que seule la violence, une violence insensée, brisant les limites d'un monde réductible à la raison, nous ouvre à la continuité!²⁹⁶ (BATAILLE, 2011, p. 151).

As cenas eróticas descritas por Bataille em seus romances são efetivamente materiais, no sentido em que toda a metafísica, a filosofia e a poesia parecem fundir na matéria, ou seja, no corpo que não é nada além que a dimensão da sensibilidade: convulsão dos sentidos e agitação da carne. Não para encontrar aí cifras da transcendência ou qualquer tipo de elemento ascético, mas para se jogar numa queda vertiginosa à procura de um mundo mais primitivo. Suas narrativas são permeadas por crimes, sangue, imolação e por um mundo de transgressão em que o *outro* não aparece como um problema ético. O prazer de Simone e do narrador de *História do Olho* está sempre associado ao burlar as regras, ultrapassar o limite do aceitável, dispondo, inclusive, da dignidade do *outro* e sacrificando-lhe a vida. Sexualidade mórbida, suja, que despreza tanto as convenções sociais quanto o valor do *outro*: corpos que se desdobram em posições acrobáticas no próprio limite

²⁹⁶ “O caminho da queda, onde o erotismo é associado ao que há de mais sujo, é preferível à neutralidade que a atividade sexual praticada de acordo com a razão teria, não provocando mais nenhum dilaceramento. Se o interdito deixa de agir, se não cremos mais no interdito, a transgressão torna-se impossível, mas um sentimento de transgressão é mantido, se for preciso, na aberração. Este sentimento não se funda numa realidade apreensível. Sem nos referirmos ao dilaceramento inevitável para o ser que a descontinuidade oferece à morte, como apreenderíamos essa verdade que só a violência, uma violência insensata, rompendo os limites de um mundo redutível à razão, nos abre à continuidade?”

físico, nádegas mergulhadas no prato de leite e um ânus que tudo quer engolir, olho, ovo, testículos, num erotismo que é a extrapolação do limite moral e racional. Como os personagens desregrados de marquês de Sade, os heróis bataillianos “[...] affirment [...] la valeur souveraine des violences, des excès, de crimes, de supplices. Ainsi manquent-ils à ce profond silence, que est le propre de la violence, qui jamais ne dit qu’elle existe, et jamais n’affirme un droit d’exister, qui toujours existe sans le dire²⁹⁷ (BATAILLE, 2011, p. 198)”. A violência do erotismo é desligada da convenção social, é o próprio alheamento do limite moral, - como a própria escritura batailliana transgride as normas convencionais-, que provoca o incômodo, o horror, a inquietação, como se pelo choque e o arrebatamento abrisse uma nova perspectiva, a vivência do limite transgredido, a suspensão do sentido. Afastando-se da moral e do pudor, Eponine, em *O Padre C*, joga-se aos deleites do erotismo, “ri às gargalhadas e seu corpo leve, no amor, tinha movimentos violentos. Esperneava como uma galinha que se está matando, e se retesava como um pano no vento” (1999, p. 47).

O erotismo, como todas as experiências soberanas, vai até o fim em busca de uma emoção perdida, sensibilidade em que o discurso já não opera, em que os valores morais perdem sua validade. Tendo como autoridade e valor si mesma, a experiência não pode promover o encontro nem eliminar as distâncias, “[...] je ne puis évoquer, diz Bataille, cet âbime qui nous separe sans avoir aussitôt le sentiment d’un mensonge. Cet âbime est profond, je ne vois pas le moyen de le supprimer²⁹⁸” (BATAILLE, 2011, p. 15). Em *L’Érotisme* o homem aparece como um ser cuja falta, cujo desejo de continuidade o impulsiona para o *outro*, remetendo-nos à problemática da alteridade, afinal não há relação erótica sem o *outro*. No entanto, ao contrário da concepção de Levinas, que procura encontrar no *eros* a preservação da alteridade, em Bataille a ética não entra em jogo, mais do que o arrebatamento de si, o *homo eroticus* batailliano vai em direção à violação do *outro* e por mais que a violência seja pensada como meio de ruptura com o mundo do trabalho e da normatividade, ou seja, como acesso ao desconhecido, trata-se ainda de uma violência, cujo âmbito impossibilita qualquer ética, qualquer relação originária com o

²⁹⁷ “[...] afirmam [...] o valor soberano da violência, do excesso, do crime, da tortura. Assim, eles infringem esse profundo silêncio típico da violência, que nunca diz que ela existe e nunca afirma seu direito de existir, e que assim mesmo existe”.

²⁹⁸ “[...] eu não posso evocar este abismo que nos separa sem ter logo o sentimento de uma mentira. Este abismo é profundo, e não vejo como suprimi-lo”.

outro. Foucault, em o *Prefácio*, já havia esboçado a separação entre ética e a transposição de limites, ao afirmar que a transgressão não opõe nada a nada, não intenta abalar a solidez dos fundamentos. “Essa existência [do movimento transgressivo] tão pura e tão embaralhada, para tentar pensá-la, pensar a partir dela e no espaço que ela abarca é necessário desafogá-la das suas afinidades suspeitas com a ética” (FOUCAULT, 2009, p. 33).

Assim, mesmo que o erotismo transgressivo de Bataille seja pensado como abertura a uma experiência em que a sensibilidade e o dispêndio eclodem, caber-nos-ia indagar até onde a experiência interior e o êxtase estão acima de qualquer coisa, são preferíveis a tudo. Segundo Jean-Michel Heimonet (s/d, p. 120), Bataille, ao criticar *L’homme révolté* de Albert Camus, aponta para uma ambiguidade no conceito de revolta, cuja origem e razão de ser fundamentar-se-iam na piedade, herdeira da moral cristã. Como seria possível que o élan passional e violento da revolta possibilitasse o respeito ao *outro*, o surgimento e a defesa de um valor moral? Para Bataille, a revolta, enquanto força, experiência interior, é estrangeira à moral, é o movimento de transgressão absoluta pela qual cada homem visa afirmar sua soberania (*idem, ibidem*, p. 121), estando pronta para, se preciso for, esmagar os *outros*. Nesse sentido, a censura feita por Albert Camus à lei do desejo incontrolável de Sade, poderia ser estendida à literatura batailliana: “[a] liberdade ilimitada do desejo significa a negação do *outro* e a supressão da piedade.” (CAMUS, 2003b, p. 60) Difícil pensar um lugar autônomo para o *outro* nessa estreita relação que o erotismo mantém com a violência e a transgressão.

Em Levinas, o erotismo também guarda uma proximidade com a ideia de transgressão, uma vez que há sempre uma profanação inerente ao sexo. Em ‘Phénoménologie de l’Éros’, dirigindo-se ao jogo do velar e desvelar, o filósofo aponta para o caráter profano da sexualidade que faz com que o segredo apareça sem aparecer, na simultaneidade do clandestino e do desvelado. A maneira como a nudez se produz, o modo como se revela desenha os fenômenos originais do impudor e da profanação (LEVINAS, 1971, p. 287). Como em Bataille, a nudez é mais do que desvendar o que se oculta, o segredo, preservando o traço da violação, que faz com que o despido se envergonhe da profanação e seja incapaz de erguer os olhos para contemplar o que acaba de descobrir (*idem, ibidem*, p. 287). Para Levinas, o corpo feminino é o lugar de sacrilégio, o mistério que é preciso

desvendar, a virgindade a ser corrompida. A mulher é por excelência o que se esconde e que o *eros* pode comunicar, expor à luz. “Or l’être du mystère, celui dont l’existence consiste dans la pudeur, c’est la femme et plus précisément la vierge dans la femme²⁹⁹” (*idem, ibidem*, p. 186). O mistério só pode ser conhecido à medida que é profanado, contudo é preciso se atentar para o fato de que o mistério, - o próprio modo de ser da mulher, é desvendado enquanto isso que se esconde, como alteridade inviolável.

A aproximação aparentemente improvável entre esses dois pensadores não se limita a alguns aspectos de suas concepções eróticas, ambos são críticos da hegemonia do *eu* e da filosofia como um sistema totalitário. Levinas afirma, contra o biologismo nazista e a servidão que lhe é inerente, não uma existência universal abstrata, mas como Bataille, a concretude viva, existencial na qual o sentido é decidido concretamente (NANCY, 2013, p. 14). Tanto um quanto o outro se engajam na escritura para repensar o lugar do sujeito, abrir perspectivas sobre a totalidade, apontar para a impossibilidade de uma unidade que se fecha. Porém os caminhos que tomam são distintos. Enquanto o erotismo batailliano implica uma queda brutal numa experiência primitiva, levando ao extremo do possível o corpo, a linguagem e o próprio limite, em Levinas, o erotismo suplanta o mundo material. Ao falar de nudez, o escritor de *Aurement qu’être* não se refere apenas ao ato de estar sem roupas, mas da própria aparição do ser da mulher, do mistério, o fato do mistério se revelar (1971, p. 181) revelando uma vulnerabilidade, isso que precede e transborda toda a construção social.

Juntos contra a opressão da metafísica tradicional, porém espaçados um do outro quanto ao modo e à finalidade de seus questionamentos. Bataille quer desestruturar o discurso pela própria escritura, isto é, minar a onipotência da razão a partir da experiência interior, mesmo sabendo que essa é conduzida pelo logos (2016, p. 80). Terrível paradoxo, tarefa impossível: fundar uma experiência sem fundamento, vivenciar o que não se dá na ordem da representação e da utilidade. Por isso, o sujeito em Bataille é diluído, dissolve-se na experiência do não-saber, na região limítrofe do pensável. O “Eu me perco” do homem erótico desfaz a unidade egóica. Levinas, em contrapartida, não pensa na dissolução do *eu*³⁰⁰, a constituição

²⁹⁹ “Ora o ser do mistério, essa cuja existência consiste no pudor, é a mulher e mais precisamente a virgem na mulher”.

³⁰⁰Ao menos no que diz respeito à sua argumentação em *Totalité et Infini*.

do sujeito enquanto singularidade é crucial para quebrar a ideia de totalidade do ser e para abrir espaço à alteridade radical do *outro*. O filósofo lituano revoluciona quando põe em questão toda a metafísica tradicional, afirmando que a filosofia primeira não é a ontologia, mas uma ética³⁰¹. Indo mais longe, garante que “[t]oute pensée est subordonnée à la relation éthique, à l’infiniment autre en autrui³⁰²” (1995, p. 108).

Em *Totalité et Infini*, o esforço de Emmanuel Levinas é encontrar uma relação não alérgica entre o *eu* e a alteridade, o que implica mexer nas bases da ontologia tradicional, fundada na ideia de totalidade do ser e nas opostas categorias *mesmo* e *outro*. Sua recusa se deve à violência que isso acarreta como a limitação a um sentido único, a delimitação de um horizonte fechado, em que as ideias de infinito e desconhecido não existem senão como esvaziadas de sentido, em que as questões acerca do *mesmo* e do *outro* resolvem-se na redução de um ao outro. Pode-se dizer que todo pensamento filosófico é a história de um sistema totalizante, uma vez que implica a exigência de redução de tudo a um, ou seja, que imagina poder concentrar todas as possibilidades em um mesmo princípio ou conceito. Trata-se de uma ordem objetiva que visa tudo subjugar, não deixando brechas ou fendas. O desejo de totalidade demanda uma atitude totalitária, a manutenção do domínio da mesmidade.

Isso significa que a procura da filosofia pela síntese universal acarretou na ontologia do *mesmo*, na tirania da identidade. Mas como se daria esse processo de redução da experiência a um conceito, da totalidade ao *mesmo*? Ora, o conceito clássico de Ser sempre procurou explicar a totalidade das coisas, dar conta da essência de todos os entes, garantindo suas estruturas identitárias. Tirania do *mesmo* que deturpou o lugar da alteridade, relegando-a sempre a uma relação de dependência ou de complementaridade. O que significa que o *outro* não existiu em sua alteridade, mas na subserviência ao *mesmo*. Contrapondo-se à tradição metafísica, em que o ser é o ser do *mesmo*, Levinas propõe que a ontologia seja deslocada, para que o *outro* se revele em sua autonomia, que a diferença não seja

³⁰¹ Mesmo se o autor procura instaurar a ética como filosofia primeira, não pode desfazer-se totalmente da ontologia, há uma relação ontológica que garante a ideia de separação e da própria existência do *eu* e do *outro*. É a separação que define a relação do *eu* e da alteridade, e não uma unidade prévia que seria nostálgica do ser ou uma unificação posterior.

³⁰² “[t]odo pensamento está subordinado à relação ética, ao infinitamente outro no Outro”.

outra identidade rivalizando com o *eu*, mas um tipo de diferença diferenciada, uma alteridade radical.

Influenciando toda a posteridade, a linha metafísica platônica opôs Ideia e cópia, trazendo em seu bojo a subordinação do *outro* ao *mesmo*, de um lado, o mundo sensível, lugar da linguagem, das imagens, dos corpos e, de outro, o mundo inteligível, lugar das essências, da realidade autêntica, da ideia. Divisão entre o domínio do *mesmo* e do *outro*, sendo o primeiro referente à identificação da ideia com ela mesma (o princípio de identidade e unidade), como quando Platão afirma que a justiça não é nada além de justa. Enquanto que o segundo, o domínio do semelhante, é justamente onde opera a cópia, cuja existência é dependente do modelo, o qual precisa imitar. A cópia, imitação do *mesmo*, do Bem, permanece na esfera da imperfeição, reduzida à representação. Fraca de fundamento, ela é um 'como se fosse'. E por mais que seja o *outro*, um modelo possível dentro do mundo sensível, está sempre em relação a um ser superior, em oposição à mesmidade.

Já em Hegel, embora haja a busca pelo ilimitado e, por isso, pareça divergir, decentralizar-se, 'embriagar-se', a representação mantém-se ainda submetida à razão graças a uma estética da 'dualidade dilacerante' que, para Deleuze³⁰³ (1975, p. 262), não é outra coisa que a exigência platônica do *mesmo* e do semelhante. E por mais que Hegel anuncie a diferença em seu extremo, a contradição ilimitada, o *outro* sempre converge, assemelha-se ao *mesmo*. A partir dos princípios de convergência e de razão suficiente, que nada deixa escapar, é possível integrar o mais divergente, o mais contraditório. Ainda que o processo dialético reconheça as diferenças e as oposições, não busca nada mais que a unidade, unificação dos contrários, conciliação dos opostos. Ao final, o papel da razão, em Hegel, é o de compor a totalidade do real, dos opostos tomados no processo do entendimento, restaurando unidades, identidades isoladas. Hegel, mais do que qualquer outro filósofo, procurou sistematizar o pensamento, pressupondo um horizonte, uma totalidade sobre a qual todas as experiências poderiam ser captadas. A partir da ideia de absoluto, as multiplicidades foram reduzidas ao *mesmo* (LEVINAS, 1971, p. 214), já que todos os aspectos, experiência, mundo são incorporados em uma unidade. Desse modo, é a identidade que reina absoluta, em contrapartida, a diferença não é senão aparente.

³⁰³ A estética sofre de uma dualidade dilacerante, de um lado, a teoria da sensibilidade (experiência possível), por outro, a reflexão dessa experiência.

Mesmo a filosofia de Heidegger não teria, segundo Levinas, conseguido preservar a autonomia e a alteridade do *outro*. Apesar de o filósofo alemão acusar o pensamento ocidental de ter menosprezado a questão do ser, relegando-o ao esquecimento e de se propor a reelaborar a questão sobre o sentido do ser, teria dado prioridade ao ser em relação ao ente (LEVINAS, 1971, p. 36) ao supor que a existência do ente é determinada pela mesmidade do ser, por um horizonte que lhe é indiferente. O projeto de Heidegger da desconstrução da ontologia teria se mantido na lógica da totalidade do ser e da ontologia do poder.

La relation avec l'être, qui se joue comme ontologie, consiste à neutraliser l'étant pour le comprendre ou pour le saisir. Elle n'est donc pas une relation avec l'autre comme tel, mais la réduction de 'Autre au Même'. Telle est la définition de la liberté : se maintenir contre l'autre, malgré toute relation avec l'autre, assurer l'autarcie d'un moi. [...] L'ontologie comme philosophie première, est une philosophie de la puissance³⁰⁴ (LEVINAS, 1971, 37).

Segundo Heidegger, o ser é o que possibilita o existir dos entes, a condição para que aconteça o existir, o ser está sempre em jogo para o *Dasein*, por isso tece críticas à filosofia socrática por ter se esquecido da questão do ser e se orientado na busca pela noção de sujeito, encontrando no pré-socratismo o pensamento como obediência à verdade do ser, em que esse só pode ser compreendido se colocado em questão. O que é original em Heidegger, segundo Levinas, é o fato de ele procurar fixar a relação com o ser não pelo intelectualismo clássico, ou seja, pelas faculdades da razão, e sim por uma relação anterior ao conhecimento, a compreensão, modo de ser do ente do homem. No entanto, embora Heidegger afirme que a compreensão precede o mundo conceitual e reflexivo, Levinas assevera que a proposição aristotélica “Todos os homens aspiram por natureza ao conhecimento” permanece válida na filosofia heideggeriana. Por meio da compreensão, do engajamento da existência no ser, - inteligência que vai em direção aquilo que a ultrapassa-, o intelectualismo em Heidegger teria penetrado todas as dimensões concretas do existir humano. Equivale dizer “que a compreensão em Heidegger logra alcançar a grande tradição da filosofia ocidental: compreender o

³⁰⁴ “A relação com o outro, que se joga como ontologia, consiste em neutralizar o ente para compreendê-lo ou capturá-lo. Ela não é, portanto, uma relação com o outro como tal, mas a redução do Outro ao Mesmo. Tal é a definição de liberdade: se manter contra o outro, malgrado toda relação com ele, assegurar a autarquia de um eu. [...] A ontologia primeira é uma filosofia da potência.

ser particular já é colocar-se além do particular [...] é sempre conhecimento do universal” (2004, p. 26). Para Heidegger, é necessário uma (pré) compreensão do universal (do ser) para que se possa conhecer o ente.

Não que Levinas queira se enveredar por uma filosofia do irracional e do não-saber, - o que estaria mais próximo do projeto de Bataille-, ele sabe que a condição do homem é moldada pela racionalidade, contudo ela também dependente de muitos elementos que lhe são estranhos, e que o conhecimento, em seu modo de ser totalizante, busca tornar inteligível, colocando tudo no âmbito do *mesmo*. Conhecer acarreta o desejo de identificar, de dominar, sendo, “[...] par essence une relation avec ce qu’on égale et englobe, avec ce dont on suspend l’alterité, avec ce qui devient immanent, parce que c’est à ma mesure et à mon échelle³⁰⁵” (LEVINAS, 1982, p. 52). Pela racionalidade, a filosofia procurou conhecer, compreender, analisar, sintetizar, capturar, utilizar, consolidando o primado do teórico, que só pode ser superado escapando à ontologia e começando pelo *outro*. Portanto, a relação de compreensão com o ser proposta por Heidegger não pode ter primazia, pois o que está na origem é a relação com o *outro*, que é a própria condição de possibilidade da compreensão e do conhecimento.

O projeto de advogar por uma alteridade não formal³⁰⁶, e livre do totalitarismo do ser, não intenta a recusa do *mesmo*, ao contrário, procura clarificar o conceito de *eu (Moi)*, repensando as filosofias egóicas da consciência. Embora não coloque em questão o próprio conceito de subjetividade³⁰⁷, Levinas é crítico de Descartes, Kant e de Husserl, no que tange a constituição de um sujeito que por meio da consciência, de uma “visada intencional”, empreende capturar a realidade em sua totalidade, isso quer dizer que a existência do mundo e da realidade dependeria do sujeito. Mais uma vez trata-se do *eu penso* cartesiano, como unidade última a partir da qual a síntese dos múltiplos fenômenos do real é tornada possível. Toda filosofia fundada numa subjetividade de um discurso ontológico totalizante tende a liquidar qualquer exterioridade, reduzir toda diferença. Assim, o sujeito, para Levinas, não é o cartesiano, preso a si próprio, que fundamenta o mundo, diante do objeto que se

³⁰⁵ “[...] por essência uma relação com o que se iguala e engloba, com isso do qual se suspende a alteridade, com o que se torna imanente, porque é à minha medida e ao meu nível”.

³⁰⁶ Desformalizar para devolver às noções com as quais ele trabalha a fluidez do sentido, livrando-as da opressão do ser.

³⁰⁷ Veremos mais adiante que a subjetividade para Levinas se constitui na relação concreta e sensível com o mundo.

converte em seu acontecimento, nem um ente privilegiado que mantém uma relação isolada com o ser, a subjetividade levinasiana é mais do que o sujeito, já que sua constituição depende do *outro*. A obra de Levinas, chegando mesmo a ser um tipo de defesa da subjetividade, entretanto, não procurará apreendê-la ao nível de uma protestação puramente egoísta contra a totalidade, nem na angústia do ser-para-a-morte, mas como fundada na ideia de infinito (1971, p. 11), que será a base metafísica para contrapor-se à totalidade e pensar uma alteridade absoluta e não mais relativa à mesmidade.

O *eu (moi)* não é um ser estático, em Levinas ele adquire movimento, uma vez que sua existência consiste em se identificar, ou seja, em procurar sua identidade em tudo que o rodeia e que lhe acontece (LEVINAS, 1971, p. 25).

Être moi, c'est, par-delà toute individuation qu'on peut tenir d'un système de références, avoir l'identité comme contenu. Le moi, ce n'est pas un être qui reste toujours le même, mais l'être dont l'exister consiste à s'identifier, à retrouver son identité à travers tout ce qui lui arrive. Il est l'identité par excellence, l'œuvre originelle de l'identification³⁰⁸. (*idem, ibidem*, p. 25)

O *eu* sofre alterações, o que o faz estranhar a si mesmo, acreditando tratar-se de um *outro*, completamente estrangeiro. Quando escuta a si próprio, sua voz apresenta-se como outra, estranha, algo em si lhe parece irreconhecível. Seria Kyo, o herói malruciano, outro que aquele que havia escutado falar no gramofone e cuja voz desconhecera? Na primeira parte desse trabalho falamos sobre a hegemonia do *eu*, ou a mesmidade, investigando, ao final do primeiro capítulo, possíveis ameaças a sua integridade e unidade. A hostilidade do mundo, a violência da floresta cambojana, a experiência interior, o movimento de duplicação parecem fazer ruir a unidade do *eu*, situações-limites que conduzem os heróis de André Malraux a percepção de um *outro*, de uma alteridade que os ameaça. Em alguns casos, pensam estar falando e vivendo com um estranho.

Perken, o aventureiro de *La Voie Royale*, odeia a velhice, desejando à Claude que morra jovem, porque envelhecer é caminhar para a morte, é também um ato

³⁰⁸ “Ser eu, é, para além de toda individualização que se possa ter de um sistema de referências, possuir a identidade como conteúdo. O eu, esse não é um ser que permanece o mesmo, mas o ser cujo existir consiste em se identificar, em reencontrar sua identidade através de tudo que lhe acontece. É a identidade por excelência, a obra original da identificação.”

contínuo de desdobramento do *eu*, duplicação que Goliádkin, do romance dostovieskiano, e o escritor Borges se veem confrontados. O aparecimento de um *outro*, no primeiro caso, diz respeito a uma nova personalidade que surge, outra face do *eu*, no segundo, de um fluxo temporal que permite a multiplicação de Borges. Em ambas as experiências entra em jogo o entendimento que Kyo adquire ao longo o romance *La Condition humaine*, o *eu* percebe-se em mutação, intui que parte de si permanecerá sempre desconhecida, entretanto, em termos levinasianos, não é um desdobramento na diferença, o duplo ainda estaria no domínio do *mesmo*. As mudanças, o próprio estranhamento da existência e o processo de duplicação, não se configuram como relação com o *outro*, como algo que pode perturbar o *eu*, no sentido de abalar sua própria constituição.

Desse modo, pensar acerca de si, como que descobrindo um *outro*, como se estivesse diante de um estrangeiro não é, segundo Levinas, um impedimento à individuação e à identidade do *eu*, considerando que não é do âmbito da diferença. O estranhamento de si e a duplicação não são processos que ameaçam a mesmidade. “La différence n’est pas une différence, le je, comme autre, n’est pas un “Autre”” (LEVINAS, 1971, p. 26). A negação do *eu* e os processos de recusa de si são alguns modos de consciência, e mais do que distanciar o *eu* de si, promove sua identificação, afirma Levinas apoiando-se em Hegel. A alteridade do *eu* que se toma por *outro* é ainda um jogo do *mesmo*, e não uma alteridade radical.

Os processos de interiorização descritos em *Totalité et Infini* procuram romper com a ideia de totalidade, recusando a participação no ser, o que não redundaria no abandono da ontologia, e sim no entendimento que essa não é a relação primeira. Sendo assim, a constituição da identidade não depende do contato com o ser, mas da própria separação que os processos de identificação proporcionam. A questão crucial nessa obra é distinguir o *eu* e o *outro* no ser, permitindo-lhes independência e, ao cindir o ser, possibilitar a evasão da totalidade, isto é, o movimento de transcendência. Disso decorre a importância da separação, pois sem ela não há pensamento, inteligibilidade ou sentido. “La ‘pensée’, ‘l’intériorité’, sont la brisure même de l’être et la production (non pas le reflet) de la transcendance³⁰⁹” (LEVINAS, 1971, p. 29).

³⁰⁹ “O pensamento, a interioridade são a própria brisura do ser e da produção (não o reflexo) da transcendência”.

A identificação de si, para Levinas, é o movimento de independência em relação ao ser que, todavia, não extrapola a esfera do *mesmo*. Não é uma simples tautologia, como a proposição formalista e reducionista 'A = A', nem ainda uma relação abstrata entre o *eu* consigo mesmo³¹⁰, a identificação do *mesmo* no *eu* implica uma relação concreta com o mundo, na maneira como o homem habita e como desfruta os conteúdos da vida, “[...] o eu se revela como o Mesmo precisamente na relação original que estabelece com eles, que se produz como a permanência do Eu no mundo como em sua casa” (KORELC, 2006, p. 163). O mundo permite ao *eu* sua liberdade, lugar em que sou, malgrado ou graças à dependência que tenho dele, pois, afinal, ele me oferece tudo, todos os meios que me permitem viver. Habitar o mundo é possibilidade de possuir, de reduzir, de suspender a alteridade desse *outro* que só é outro em relação a mim. Possuir é um dos momentos do processo de identificação do *eu*, o corpo, a casa, o trabalho e o mundo da economia são articulações que constituem a estrutura formal do *mesmo* (LEVINAS, 1971, p. 27).

Essa estrutura formal não é determinada por um elemento exterior, e sim por um processo que vai ao *outro* para retornar a si mesmo, o que garante, segundo o autor de *Entre nós*, que o processo de identificação não seja meramente formal, que não se coloque em relação a um horizonte prévio. Se o *mesmo* fosse uma identificação relacional, em oposição ao *outro*, ele já seria parte de uma totalidade que engloba não apenas a mesmidade, mas o *outro*. A estruturação do sujeito, sua relação consigo e com o mundo exterior, permite pensar um tipo de alteridade que não seja objetivada pelo *mesmo*, alteridade que só é possível se o *outro* for realmente *outro* em relação a um termo que também não pode ser relativo, mas absoluto.

Levinas quer romper com a concepção totalitária do ser, o que viabiliza a constituição da subjetividade, através da fruição e da posse egoísta e solitária do *eu*. Esses processos de interiorização, no entanto, se realizam sempre em relação aos

³¹⁰ Em *Identidade e Diferença*, Heidegger também procura afastar-se da concepção de identidade como igualdade de duas coisas, ou seja, equação da qual faz parte ao menos dois elementos (A = A), afirmando que há entre o ser e o ente um co-pertencimento. Para ele, o ser nos pertence, pois somente junto a nós ele pode ser “tal como”, ser como ser, isto é, apresentar-se (2006, p. 45). O filósofo alemão entende o comum pertencer do homem e do ser como recíproca provocação em que se compreende como o homem está entregue ao ser como propriedade e como o ser lhe é apropriado (*idem, ibidem*, p. 48).

elementos concretos nos quais o *eu* está inserido, “o concreto do egoísmo”, afirma Levinas, marcando a importância das experiências vivenciadas que, entretanto, não são ainda dadas à representação e à objetividade. O concreto se caracteriza, portanto, como sensibilidade. É no viver, no engajamento com os conteúdos da vida que a fruição permite a separação entre o homem e o ser. “La subjectivité prend son origine dans l’indépendance et dans la souveraineté de la jouissance³¹¹” (LEVINAS, 1971, p. 117).

Ao se propor pensar o *eu* na sua relação com o mundo, a filosofia levinasiana, de início, parece assemelha-se à concepção heideggeriana de ser-em-o-mundo que é um *a priori* do *Dasein* (HEIDEGGER, 2012, p. 171), uma vez que sempre que se pensa no *Dasein* já está implícita a presença de um ser-em-o-mundo³¹², contudo o filósofo lituano alerta que o engajamento do corpo no mundo não guarda semelhança ao *Da* heideggeriano, o corpo não assinala para a possibilidade de compreender o mundo nem de se relacionar com o ser, e sim de localizar minha sensibilidade. A posição, o corpo é possibilidade de acesso ao mundo da fruição. Além disso, em Levinas, na relação com o mundo há uma suspensão do *outro*, uma espécie de *epoché* que pode ser vista como um método que permite ir em direção ao sentido primeiro, isto é, ao movimento espontâneo do ser do *eu* com o mundo, energia que vai ao *outro* para se manter em si, para retornar ao seu interior, suspendendo, usufruindo e apossando-se da alteridade, desse *outro* que não é o absolutamente outro (KORELC, 2006, p. 167). Trata-se de retirar abstratamente o sujeito de suas relações com os outros para obter, em seu lugar, um *eu* da sensibilidade, num primeiro nível de relação com o mundo, o da satisfação de suas necessidades.

Diferentemente do *Dasein* heideggeriano que não possui fome (LEVINAS, 1971, p. 142), o *eu* tem suas necessidades (*besoins*), sendo impossível viver sem alguns elementos indispensáveis a sua manutenção, o alimento, a água, a morada, o trabalho. Nessa necessidade o homem apraz-se, é feliz, uma vez que essa

³¹¹ “A subjetividade tem sua origem na independência e na soberania da fruição”.

³¹² Heidegger põe em relevo o que ele chama de “momentos” constitutivos do ser-em-o-mundo, sendo eles:

1° “em-o-mundo”, o que tem por dever a investigação do *mundo*, (as estruturas ontológicas do *mundo*) assim como desenvolver a questão da *mundanidade*, ou seja, o mundo em que o ser é.

2° a forma como o ente está lançado ao seu modo de ser-no-mundo, e dentro deste modo, é onde ele estabelece sua busca pelo “quem?”. Afinal, “quem” é no mundo?

3° o ser-em, em si mesmo, o que é “ser-em?” (HEIDEGGER, 2012, p. 171)

dependência, essa necessidade é suscetível de satisfação, como se ao satisfazer-se preenchesse um vazio. O *outro* totalmente outro que Levinas suspende nesse primeiro momento de sua investigação não é tal como a comida, que é a própria essência da fruição, processo capaz de transmutar o *outro* em *mesmo*, “[t]oute jouissance dans ce sens, est alimentation” (LEVINAS, 1971, p. 113). A fruição é um gesto primeiro que se eleva do puro movimento do ser, princípio de individuação, de independência. Em ‘La joie et ses lendemains’, o filósofo afirma que se trata de um princípio egoísta, que não faz referência ao *outro*. Assim, na hora de se alimentar, o *eu* é egocêntrico, pois se fecha sobre si para atender a uma necessidade. Come sua comida, frui dessa satisfação, fazendo dela sua força, sua energia.

A fruição é uma relação que o *eu* estabelece com a exterioridade, não aos moldes da intencionalidade fenomenológica ou da representação que já são carregadas de sentido, fruir é afirmar o mundo, mas necessariamente se colocar aí corporalmente, sem que o tematizemos. O gozo é, portanto, da ordem da sensibilidade, do sentimento, diz respeito ao sofrimento ou à alegria que as necessidades de respirar, alimentar-se e morar nos provocam. Levinas quer mostrar que a fruição não pertence à ordem da experiência ou de uma vacilante ideia de “consciência de”, e sim à da sensibilidade, da ingenuidade de um *eu* irrefletido, situado entre o além do instinto e o aquém da razão (*idem, ibidem* p. 146). Tal empreendimento impede que os modos de identificação recaiam sobre a ideia do conhecimento, onde impera a violência da totalização.

Se a fruição resiste à representação, sendo-lhe anterior e irreduzível, isso se deve ao fato de que seu movimento não é o de afirmação da exterioridade das coisas em relação ao homem, o gozo não atinge as coisas enquanto coisas. A relação estabelecida com o exterior não se refere às coisas propriamente ditas, identificadas por uma substância que as separa do infinito do ser, essas dizem respeito à posse. Usufruímos das coisas em sua materialidade, contudo elas conservam sua indeterminação, isto é, não possuem forma, o que Levinas denomina ‘elemental’, a superfície do mar, do campo, o ar, o vento, o céu, a luz não se compõem de coisas (*idem, ibidem*, p. 138). No gozo, as coisas voltam às suas qualidades elementares, inapreensíveis, carentes de substância. O elemento é um modo de ser indeterminado e, por essa indeterminação, o alimento preserva uma

ambiguidade, a instabilidade da felicidade do gozo, porque ao mesmo tempo em que se oferece, pode se retirar, deixando-nos na insegurança do futuro.

Le néant de l'avenir assure la séparation : l'élément dont nous jouissons aboutit au néant qui sépare. L'élément où j'habite est à frontière d'une nuit. Ce que cache la face de l'élément qui est tournée vers moi, n'est pas un 'quelque chose' susceptible de se révéler, mais une profondeur toujours nouvelle de l'absence [...] La jouissance est sans sécurité³¹³ (LEVINAS, 1971, p. 151).

A preocupação com o amanhã leva o *eu* a outro nível de separação com o ser através do trabalho e da posse, fazendo com que a inquietude sobre o futuro seja adiada e a insegurança da vida, derrotada. O trabalho se apresenta como novo e distinto movimento do ser separado, pois apreende o 'elemental'. Pelo trabalho e pela posse, o elemento perde sua autonomia, seu caráter de imprevisível e indeterminado. O trabalho, que vence a insegurança do *eu* frente um amanhã incerto, instaura a posse e permite ao homem a morada, um espaço em que pode se abrigar, se recolher, como se as quatro paredes da casa fossem capazes de barrar a inquietação acerca do futuro, assegurar a quietude do porvir. Não sendo mais da ordem da sensibilidade, em que os elementos não poderiam ser pensados, e sim sentidos, o trabalho já se insere no mundo da ação e da possessão. Porque se o elemento na fruição tinha sua forma suspensa, agora pode ser armazenado para ser usufruído posteriormente, o que o faz ganhar permanência estável, tornar-se substância. A posse, portanto, coloca o produto do trabalho na temporalidade, na permanência do tempo (*idem, ibidem*, p. 172). O trabalho detém o medo do porvir indeterminado do elemento, tratando-o como móvel transportável para casa, dispondo do que até então era imprevisível.

A posse é, por excelência, uma forma sob a qual o *outro* se torna o *mesmo*, contudo não se trata de uma relação com o homem, e sim com coisas, por isso Levinas afirma que apesar do trabalho e da posse pertencerem à esfera da dominação, do domínio, não há violência, uma vez que não se aplicam a um rosto. Se o trabalho da posse não está na dimensão da sensibilidade, tal como a fruição, não é ainda uma relação conceitual, realizando-se por meio das mãos, do corpo que

³¹³ "O nada do futuro assegura a separação: o elemento do qual usufruímos desemboca no nada que separa. O elemento onde habito está na fronteira de uma noite. O que esconde a face do elemento que está voltada para mim, não é um 'qualquer coisa' suscetível de se revelar, mas uma profundidade sempre nova da ausência [...] A fruição é sem segurança".

descobre os contornos das coisas, captando-as. Além de garantir a estabilidade em relação ao futuro, a posse permite que o elemento, antes informe e amorfo, ganhe forma, substancialize-se, tornando o mundo familiar e habitável. “A primeira polarização do ser em interioridade e exterioridade, dada pela fruição, solidifica-se na interioridade do *eu* na morada e na descoberta e posse do mundo” (KORELC, 2006, p. 180).

A mesmidade, portanto, refere-se à subjetividade em todas as suas ações que não visam senão o retorno a si, como a fruição e a posse. Marcado pela necessidade, o *eu* vai em direção aos alimentos, se coloca em relação ao mundo para fazer deles sua posse, para voltar a si mesmo, acolhe toda exterioridade em função da sua interioridade (LEVINAS, 2004, p. 36). Como é possível, então, que o *mesmo*, separado do ser como egoísmo, possa entrar em relação com um *outro* sem que o prive de sua alteridade? Qual seria a natureza dessa relação?

Levinas quer encontrar uma relação em que a alteridade não se apague diante do *mesmo*, que não faça número comigo (LEVINAS, 1971, p. 28), que não complete um conjunto. E quando nos referimos ao par ‘*eu* e *outro*’ não devemos com isso querer imaginar que há no *e* uma soma, “[la] conjonction *et* n’indique ici ni addiction, ni pouvoir d’un terme sur l’autre³¹⁴” (*idem, ibidem*, p. 28). O *outro* não pode ser reduzido à medida do *eu* ou a uma parte da totalidade, enquanto manifestação do que não pode ser compreendido, do que não está no âmbito do saber, o *outro* revela-se ao *mesmo* como diferença radical porque não entra para os famosos pares dispositivos, opositivos da história da filosofia, porque sempre nos ultrapassa, nos escapa, revelando-se infinitamente *outro*.

Para contrapor à ideia de totalidade, de horizonte prévio e finito, Levinas introduz a noção de infinito. Pensar o infinito é pensar o que, de fato, não pode ser pensado. É exatamente o que o *eu* não consegue compreender, isto é, o que não pode reduzir a si, já que o ultrapassa. Por isso, estabelece-se uma relação transcendente, cujo desejo pelo infinito é metafísico. O uso do termo ‘metafísica’ não é empregado pelo filósofo para designar algo que remeta a uma instância superior e que, à semelhança do mundo das ideias de Platão, estaria para além da aparição e do mundo sensível. A proposta é pensar a metafísica como a relação entre termos que são absolutos e irredutíveis uns aos outros, em que o *mesmo* vai em direção ao

³¹⁴ “[a] conjunção e não indica aqui nem adição nem poder de um termo sobre o outro”.

*outro*³¹⁵, encontrando nele uma abertura para o Infinito, o que significa o próprio movimento de transcendência. A *epoché* evocada inicialmente por Levinas para encontrar o *eu* em sua espontaneidade, na sensibilidade com o mundo não elimina a relação com o *outro*, a coloca em outro plano, diferente do gozo e da posse em que a identidade vai em direção ao mundo. Trata-se de um plano em que a alteridade do *outro* é preservada, acolhida, em que o movimento espontâneo do *eu* muda a direção. A suspensão do *outro* visa configurar o *mesmo* enquanto independente do ser, o que não impede a relação entre o *eu* e o *outro*, ao contrário, possibilita uma distância, uma separação absoluta entre eles e o entendimento da singularidade de cada um dos elementos dessa relação.

Se a alteridade não pode ser apreendida nem apropriada pelo *eu*, o desejo de dominação não pode atingir a consciência do *outro*, anulando sua alteridade, fazendo-a não existir. Fora (e antes) de todas as minhas relações com o ser encontra-se o *outro*, exterioridade, alteridade que na terminologia levinasiana é traduzida pela palavra rosto. É no rosto que se expressa toda a singularidade, toda exterioridade da pessoa com quem me relaciono. É a singularidade e o egoísmo da fruição que realizam a separação radical entre o *eu* e o *outro*, impedindo a globalização de ambos numa totalidade. “Le visage, por sua vez, se refuse à la possession, à mes pouvoirs³¹⁶” (LÉVINAS, 1971 p. 215) , o que não quer dizer uma simples recusa verbal ou expressa, mas a própria impossibilidade de redução ou apropriação do *outro*. O *outro* é, então, o absolutamente *outro* que não se pode incorporar ou compreender, não é “[...] un objet qui devient nôtre³¹⁷” (LEVINAS, 2013, p. 179). A relação entre o *eu* e o *outro* não se fia na ipseidade do *eu*, nem se limita à “compreensão” heideggeriana porque a alteridade não afeta o *eu* como um conceito ou ideia, há qualquer coisa que escapa, transborda a cadeia de significantes. O que, de fato, pode-se saber dele, e mesmo do seu prazer? Valérie, em *La Condition humaine*, já havia tentado alertar seu amante sobre a impossibilidade de possuir outrem: “Ne croyez- vous pas, cher, que les femmes ne

³¹⁵ Derrida em *Violência e Metafísica*, ensaio sobre a obra de Levinas, assinala que o projeto levinasiano de estabelecer uma alteridade irreduzível, independente do *eu*, fracassa, uma vez que só há o *outro* em relação ao *mesmo*. No fundo, o desejo de sair de si em direção ao *outro*, à diferença pura, se esbarra na questão da linguagem: dizer o *outro*, comunicar-se seria uma tarefa impossível, pois se por definição o *outro* é o *outro* do *eu*, se toda palavra é para o *outro*, logo nenhum logos, como saber absoluto, pode compreender o diálogo e o trajeto em direção ao *outro* (DERRIDA, s/d, p. 145). O discurso seria originalmente porque se produz sempre no espaço do *mesmo*.

³¹⁶ “O rosto se recusa a possessão e aos meus poderes”.

³¹⁷ “[...] um objeto que se torna nosso”.

se donnent jamais (ou presque) et que les hommes ne possèdent rien? C'est un jeu. 'Je crois que je la possède, donc elle croit qu'elle est possédée³¹⁸' (MALRAUX, OC1, p. 596).

De certa forma, o erótico na maioria dos heróis malrucianos suscita a questão da alteridade, mas como tentativa de redução ao *eu*, na dependência e na subserviência ao *mesmo*:

Autrui n'est pas autre d'une altérité relative comme, dans une comparaison, les espèces, fussent-elles ultimes, qui s'excluent réciproquement, mais qui se placent encore dans la communauté d'un genre³¹⁹ (LÉVINAS, 1971, p. 281).

O *outro*, segundo Lévinas, não existe em relação à mesmidade, como se fosse dotado de uma característica que o *eu* não detém e que, por essa razão, se distinguiria. Longe de pensar uma alteridade radical nos termos levinasianos (e derridianos) que coloca em questão o *eu*, tornando-o responsável pela alteridade, em alguns personagens de Malraux, o *outro* é o inimigo, esse que é preciso seduzir, conquistar para neutralizar sua diferença, para suprimir sua singularidade. É nessa chave de leitura que podemos entrever na fala de Tchen o desprezo pela mulher quando responde a Gisors sobre sua primeira relação sexual: "Qu'as-tu trouvé, après?", demanda Gisors. Tchen crispa ses doigts. - De l'orgueil. - D'être un homme? - De ne pas être une femme³²⁰" (MALRAUX, OC1, p. 552). É na recusa da singularidade do *outro* que encontramos Perken, o aventureiro de *La Voie royale*, falando das mulheres não como se fossem corpos a serem seduzidos, mas possibilidades a serem conquistadas. O *outro* é sem rosto. A dimensão da *rostidade*, proposta por Lévinas, como abertura não tematizável, é recusada.

4.2 O Rosto e o eros

4.2.1 O Rosto como ruptura da totalidade

³¹⁸ Não acredita, querido, que as mulheres não se deem jamais (ou quase) e que os homens não possuem nada? É um jogo. 'Eu creio que a possuo, logo, ela crê que é possuída'.

³¹⁹ "Outrem não é outro de uma alteridade relativa como, numa comparação, as espécies, ainda que fossem últimas, que se excluem reciprocamente, mas que se colocam ainda na comunidade de um gênero".

³²⁰ "O que achou, depois? Tchen crispa os dedos. - Orgulho. - De ser um homem? - De não ser uma mulher."

A relação com o *outro*, segundo Levinas, não é a de posse, de fruição e de sensualismo, isto é, de gozo dos sentidos, tal como alguns heróis malrucianos procuram estabelecer com suas parceiras. O jogo erótico de Perken e Ferral, - que permanecem obsidiados pelo ódio ao destino e pela vontade de vencer -, consiste em afirmar a si diante do *outro*, possuir e suspender a diferença. Há em Ferral uma necessidade de constranger, o que indica o mesmo gosto pela violência e pela agressividade que há em Perken: reduzir a parceira ao estado de pura facticidade. Não podem suportar a existência do *outro*. Entretanto a recusa de Ferral não ocorre apenas na vida sexual, e sim na social, tratando as pessoas, sobretudo seus empregados, com uma insolente indiferença que procurava reduzi-las à condição de coisa, de máquina.

Para Levinas, no entanto se o egoísmo é o que permite que o *eu* se separe do ser, que rompa com a ideia de totalidade, não é ele que deve reger a relação com o *outro*, uma vez que esse não é coisa a ser usufruída ou apropriada, oferecendo-se a uma relação que não é poder (LEVINAS, 2004, p. 33). Enquanto manifestação do que não pode ser compreendido, do que não está no âmbito do saber, o *outro* revela-se ao *mesmo* como diferença radical, isto é, como uma diferença entre coisas tão distintas que sequer podem ser comparadas, relativizadas uma à outra.

É possível que essa seja uma das grandes diferenças entre as obras de Levinas e de Bataille, já que a experiência interior conduz ao desaparecimento da relação sujeito-objeto a partir da dissolução do *eu* no êxtase, no não-sentido que é supressão de toda vontade de saber e de toda resposta possível, não há mais existências distintas, tendo em vista que estão *eu* e o *outro* dissolvidos. Levinas, por sua vez, em *Totalité et Infini*, quer garantir a constituição do *eu*, de uma subjetividade consolidada por processos de interiorização, para a partir daí preservar a distância entre ele e o *outro*.

Bataille, com explica Eliane Robert Moraes, além de jogar com os gêneros literários, situando-os nos limites de uma narrativa autobiográfica, filosófica e literária, anuncia uma sensibilidade contemporânea que é a recusa da supremacia do sujeito enunciativo e o apagamento do indivíduo. Esse projeto de decomposição, de desaparecimento do nome e de anonimato implica a descoberta do lugar sacrificial, a ferida, o olho arrancado da face humana, um olho sem rosto (MORAES, 2011, p. 14). Ao contrário do olho violado de Bataille, em Levinas, o *outro* é rosto, o

que significa sua inserção numa dimensão que rompe a totalidade, abre-se para o infinito, nos conduzindo a uma relação totalmente diferente da experiência, - no que essa tem de sensível, relativa e egoísta (LEVINAS, 1971, p. 211).

A resistência que o rosto, em sua epifania, tem em relação aos poderes e à posse do *eu* vem da abertura de uma dimensão nova, que ultrapassa infinitamente seus poderes e saberes. Isso não quer dizer que por si só o rosto resista de maneira insuplantável à violência do *eu*, Levinas sabe que essa abertura não pode deter sua nadificação, seu assassinato, contudo acredita que mesmo a tentativa de negação total do *outro* não é senão a própria renúncia à compreensão da sua alteridade e a constatação de que a imprevisibilidade de sua ação, - a transcendência mesmo do seu ser-, é, para mim, infinitamente desproporcional. “Le meurtre exerce un pouvoir sur ce qui échappe au pouvoir³²¹” (LEVINAS, 1971, p. 216). O *outro* é o estrangeiro, a alteridade absolutamente outra da qual não posso me apropriar. Quando Levinas diz sobre a paralização dos poderes do *eu*, sobre a impossibilidade de matar não quer com isso sugerir que o *outro* possa evitar que o *mesmo* mate. Trata-se, como veremos, de um apelo ao *eu*, uma solicitação de responsabilidade em relação aquilo que o *outro* tem de miserável, “[...] reconnaître autrui, c’est reconnaître une faim³²²” (*idem, ibidem*, p. 73), é esse reconhecimento da miséria e da fome do *outro* que instaura sua proximidade. Por isso, o apelo ético não é apenas formal, já que exige a compreensão da miséria e do sofrimento de outrem. Ainda que a alteridade possa ser fonte de violência no mundo empírico ou que possamos querer compreendê-la, Levinas procura uma relação que exceda a conceitualização, uma responsabilidade que seja anterior ao engajamento prático, uma ‘passividade mais passiva’.

No preciso momento em que meu poder de matar se realiza, o outro se me escapou. Posso, é claro, ao matar, atingir um objetivo, posso matar, como faço uma caçada ou como derrubo árvores ou abato animais, mas neste caso, apreendi o outro na abertura do ser em geral, como elemento do mundo em que me encontro, vislumbrei-o como horizonte. Não o olhei no rosto (LEVINAS, 2004, p. 32).

A relação com o *outro*, enquanto rostidade, não é da ordem do conhecimento nem um tipo de desvelamento realizado pela intencionalidade do *eu*, é revelação, experiência imediata, anterior aos poderes e à ideia de horizonte. A natureza da

³²¹ “O assassino exerce um poder sobre o que escapa ao poder”.

³²² “[...] reconhecer outro, é reconhecer uma fome”.

relação 'face a face' é perceptiva e pré-predicativa. Se o rosto é uma presença sensível, - corpo, pele, olhos-, que pode ser vista e tocada, ele conduz para além da sua aparência física, a uma profundidade que permanece no plano do inteorizável. Não pode ser teorizado porque nos ultrapassa, excede a ideia que posso fazer dele. "Le visage est une présence vivante, il est expression³²³" (LEVINAS, 1971, p. 61), se mostra em pessoa, sem mediações. Apresentar-se em pessoa, todavia não é apenas apresentar-se fisicamente, porque se podemos olhar o rosto, todo ele nos olha, abrindo-se para além do seu aspecto plástico. O rosto é expressão original, isso quer dizer que possui sua própria luz, ou melhor, exprime-se à medida que se apresenta.

La nudité du visage n'est pas ce qui s'offre à moi parce que je le dévoile et qui, de ce fait, se trouverait offert à moi, à mes pouvoirs, à mes yeux, à mes perceptions dans une lumière extérieure à lui. Le visage s'est tourné vers moi et c'est cela sa nudité même. Il est par lui-même et non point par référence à un système³²⁴. (*idem, ibidem*, p. 72)

Levinas distingue o rosto do fenômeno, porque aquele não se manifesta tal como o dado fenomenológico, sob a luz reveladora do ser ou sob um horizonte que é captado pela consciência do *eu*, é expressão no sentido de se expor sem, no entanto, ser apreendido ou tornado posse. Ele já significa e o olhar já é um dizer, palavra endereçada ao *eu*, expressão, ou seja, "o rosto fala", inaugura uma linguagem que é pré-conceitual e que antecipa qualquer tentativa de compreensão ou teorização, um *discurso* ético, anunciando mais do que é anunciado, convocando o *eu* à responsabilidade.

O Discurso aparece em *Totalité et Infini* como a própria relação com o *outro*, via ética, em que nenhum dos dois termos é absorvido, tendo em vista que na linguagem, tanto o *eu* mantém sua autonomia de um ser separado, quanto o *outro* revela-se por si, sem se tornar objeto epistemológico ou fenomenológico do *mesmo*. Se a alteridade fosse objeto de conhecimento estaria ainda em relação e dependência do *eu*, se fosse uma noção fenomenológica poder-se-ia ser desvelada

³²³ "O rosto é uma presença viva, é expressão".

³²⁴ "A nudez não é o que se oferece a mim porque eu o desvelo e, que por esse fato, se encontraria ofertada a mim, aos meus poderes, aos meus olhos, às minhas percepções numa luz exterior a ele. O rosto se volta em minha direção, e é isso sua própria nudez. Ele é por si e de nenhum modo em referência a algum sistema".

a partir de um horizonte (LEVINAS, 1971, p. 59). Dizer que o Discurso é a relação original entre o *eu* e o *outro* é, portanto, afirmar que a alteridade se apresenta ao *eu*, se exprime, significa, lhe ensina algo novo, permanecendo, porém, uma presença estrangeira, uma presença sempre ausente, incapturável. Apresenta-se como traço, como signo de um vazio, de uma ausência, como uma ruga no rosto.

O *outro* é, portanto, exterioridade que permanece absolutamente estrangeira, desconhecida, o que Levinas denomina infinito de sua transcendência. Nesse sentido não se trata de uma resistência física capaz de impedir que o *outro* não acione o gatilho de uma arma, que não cometa contra ele algum tipo de violência, e sim de uma imprevisibilidade, de algo que se apresenta absolutamente *outro*, uma resistência ética, pois não se apresenta de maneira objetiva, e sim como um tipo de abalo fundamental. E mesmo que eu procure negá-lo completamente por meio do assassinato, não posso suprimir a diferença que nos separa. O rosto é a resistência que abre a dimensão do infinito contra o movimento egoísta do *mesmo*. Derrida, em *Adeus a Emmanuel Levinas*, afirma que a tentativa de negação do *outro* aponta para a existência do rosto do *outro*: “[...] o pior torturador atesta - se é que ele não o salva - aquilo mesmo que ele destrói, nele ou no *outro*, a saber, o rosto. Que ela queira ou não, que se saiba ou não, a hostilidade testemunha a hospitalidade: “*separação radical*”, “*relação com o outro*”, [...] *atenção à palavra ou acolhimento do rosto*” (DERRIDA, 2008, p. 68).

Infinitamente afastado, o *outro* jamais se juntará a mim, porque sua estrangeiridade, sua alteridade não pode ser reduzida nem somada ao *eu*, se o recebo é para além do que sou capaz, na distância, nesse excesso comparável à ideia de infinito, da qual Levinas toma emprestado da obra de Descartes. O *eu* mantém relação com o *outro* tal como o “eu penso” entretém com o infinito, uma ideia, cujo conteúdo não pode de nenhum modo conhecer e da qual ele está separado absolutamente. “La notion cartésienne de l’idée de l’Infini designe une relation avec un être qui conserve son extériorité totale par rapport à celui qui le pense³²⁵” (LEVINAS, 1971, p. 42). O *outro* excede meus poderes, porque se encontra no tempo diacrônico da exterioridade infinita e transcendente, mesmo que eu esteja face a face com ele, me ultrapassa. Por isso, é transcendência, no sentido de que o *eu* vai em sua direção, realizando o movimento de tentar pensar o

³²⁵ “A noção cartesiana da ideia de Infinito designa uma relação com o ser que conserva sua exterioridade total em relação a esse que a pensa”.

impensável, de percorrer a distância que existe entre aquele que pensa e aquilo que é pensado. Ao se mover, ao ouvir o apelo do *outro*, o *mesmo* altera seu modo de ser, abre-se para a exterioridade, abertura anterior a qualquer ação egoísta. O que Lévinas chama de transcendência da outra pessoa não parte de um misticismo outramundano, é desse mundo (LOBO, 2006, p. 19) e só é possível à medida que o *eu* é um ser separado, voltado para si mesmo e, portanto, ateu. O ateísmo em Levinas significa uma separação “[...] si complète que l’être séparé se maintient tout seul dans l’existence sans participer à l’Etre dont il est séparé³²⁶ (LEVINAS, 1971, p. 52), uma existência em si sem qualquer participação com outro ser. A transcendência levinasiana nesse sentido não é de ordem religiosa.

Em seu artigo “La mort et l’autre ou Le dialogue avec Levinas”, Michaël de Saint-Cheron estabelece um elo entre a compreensão que Malraux e Levinas têm acerca da transcendência, ambos escapando a uma concepção religiosa. Se Levinas a retira de um domínio religioso, bem como de um formalismo abstrato, Malraux, afirmando-se agnóstico, negará a possibilidade de um laço entre o pensamento humano e uma transcendência absoluta, para ele a transcendência não vem de um ser superior e absoluto nem é da ordem da inteligência (2007, p. 286). Em *Entretiens et précisions* de Roger Stéphane encontramos um passagem que permite melhor compreender a concepção de transcendência malruciana:

La transcendance dont nous parlons est quelque chose de parfaitement autre ou en tout cas d’indépendant : pour moi, la transcendance est l’élément qui combat ce qui est chez l’homme ce que j’appelle le sentiment de servitude, c’est-à-dire à la fois le vieillissement, la maladie, la mort, bref, tout ce par quoi l’homme n’est pas maître de lui-même³²⁷ (MALRAUX, 1984, p. 84).

A ideia do Infinito, segundo Levinas, se produz como Desejo metafísico que nada se assemelha à necessidade ou a um desejo de posse, em que ambos podem ser saciados, apaziguados pelo gozo da realização. Desejo de Infinito que não pode ser satisfeito, porque o desejável, ao invés de saciar, instiga o querer que não se realiza, provocando no *eu* uma abertura ao *outro*, como se padecesse de um tipo de

³²⁶ “[...] tão completa que o ser separado se mantém todo só na existência sem participar do Ser do qual é separado”.

³²⁷ “A transcendência da qua nos faamos é alguma coisa perfeitamente outro ou em todo caso independente: paa mim, a transcendência é o elemento que combate o que é no homem o que eu chamo de sentimento de servidão, isto é ao mesmo tempo o envelhecimento, a doença, a morte, logo, tudo isso pelo qual o homem não é mestre de si mesmo”.

fome e sede que não podem ser supridas pela fruição. Por isso, a proximidade do *outro* equivale a uma colocada em questão da feliz fruição das coisas e da possessão do mundo (LEVINAS, 1971, p. 73), porque não podendo ser tornado meu, me importuna, me incomoda. Enquanto os movimentos de interiorização implicam relações egocêntricas, o Desejo não é percorrido e traçado pelo *mesmo*, mas parte do *outro*, do Desejável. Se a ideia do infinito não parte de mim, já que não posso pensar seu conteúdo, ela é revelação, e não “[...]’objet’ d’une connaissance - ce qui le réduirait à la mesure du regard qui contemple – mais le désirable, ce qui suscite le Désir”³²⁸.

O *eu* renuncia a si mesmo pelo Desejo, por esse movimento em direção ao *outro*, por essa presença que se apresenta a ele de maneira sempre inadequada, presença desde já ausente. É o Desejo metafísico que permite que saia da sua interioridade, do seu egoísmo e realize um tipo de conversão, deixando a satisfação da fruição e a segurança do mundo da posse em troca do Desejo do *outro*. É por isso que Robert Bernasconi fala de uma ambiguidade do *eu* que precisa afirmar a si e inclinar-se diante do *outro*, do transcendente (1995, p. 79)³²⁹. O Desejo, que geralmente Levinas emprega a letra maiúscula, não é vontade ou um desejo que seja saciável, porque esse mantém características muito distintas do Desejo de Infinito, primeiro, pode ser pensado como um estado de falta, uma carência, segundo, porque tem sempre como ponto de partida o sujeito que busca a completude ou a saciedade e, por último, por se tratar de um desejo que pode ser saciado, isto é, o *ego* pode encontrar o que procura, mesmo que momentaneamente. O egoísmo é, portanto, a chave para a compreensão desse tipo

³²⁸ “[...] objeto do conhecimento – o que o reduziria à medida do olhar que contempla- mas o desejável, o que suscita o Desejo”.

³²⁹ É nessa ambiguidade que se anuncia o rosto, mostrando-se vulnerável e forte, o *outro* que está diante de mim, que me precede e do qual eu recebo uma ordem: ‘não me matarás’ é também aquele que posso matar. O rosto é a vulnerabilidade, expondo ao meu olhar o que não se pode esconder, o que está desarmado, sendo possível a qualquer momento ser violado. O *outro* é também a palavra, o endereçamento, suprema autoridade que me ordena a não matá-lo. O rosto, discurso não tematizado, é fraqueza e força, ao mesmo tempo. Robert Bernasconi ressalta outro aspecto ambíguo da noção de rosto, pois se ele me ordena a não mata-lo, pode me tratar com indiferença e violência. “*In Totality and Infinity*, the Other, who commands me not to kill, also threatens me with violence. If the face is always ambiguous in this way, then am I not correspondingly both murderous and subject to violence? (1995, p. 78). Ora, essa é uma das grandes críticas de Derrida à obra de Levinas. É preciso pensar que o *eu* é o *outro* do *outro*, bem como o *outro* é o *mesmo* em relação a si, desse modo, o *outro* que ordena o *eu* a não matar pode também agir com violência (DERRIDA, s/d, p. 186). Além disso, segundo Derrida, haveria na própria necessidade de falar do (e ao) *outro*, a partir do seu aparecer-para-mim-como-o-que-ele-é (*idem, ibidem*, p. 188), uma violência irreduzível (ainda que seja também não violência que possibilita a abertura ao *outro*).

de desejo, já que fruição e posse denotam a satisfação, a completude do que falta ao *eu*. Em relação ao Desejo de Infinito, há duas cenas nos romances de Malraux que o Desejo pelo *outro* aparece com notoriedade, como uma compaixão insaciável, a primeira consta em *La Condition*, quando May olha Kyo em sua profunda angústia, - em sua “máscara mortuária”-, (MALRAUX, OC1, p. 658) diante da revelação que ela havia saído com outro homem, como se a compaixão da mulher fosse uma espécie de fome que a existência de Kyo alimentava sempre mais, sem poder saciá-la. A segunda é o momento do reencontro entre Kassner e Anna, em *Temps du Mépris*, em que a mulher o ampara em seus braços mesmo sabendo que ele partiria novamente para defender a causa do partido comunista. É seu sofrimento, sua miséria que ela enlaça.

Mas o Desejo do *outro* e o Discurso não devem ser identificados como amor, porque esse vai, ao mesmo tempo, mais e menos longe que a linguagem (LEVINAS, 1971, p. 284). Ficar aquém da transcendência do discurso significa que o amor guarda em si uma dimensão física e material, o *outro* é corpo que desejo e que procuro possuir, mergulhado na imanência e na necessidade. É nessa dimensão puramente imanente, desprovida de qualquer transcendência, que Levinas insere o mito de Aristófane em *O Banquete* de Platão, que supõe que o ser humano vague à procura de sua metade e que ao encontrar o *outro* não faz senão terminar a aventura de retorno a si (LEVINAS, 1971, p. 285). Levinas recusa, assim como Platão, a explicação do amor como pura nostalgia, como mera incompletude, porque sabe que isso implica supor o desejo como mergulho na facticidade, e não como transcendência. Esse é também o caso dos personagens malrucianos, Perken, Ferral, Garrine e Tchen, que buscam no erotismo a posse do *outro* e a autoafirmação.

É contra esse estado de coisa e de objeto de fruição que Valérie, amante de Ferral, protesta. Se no ato sexual ela cede e entrega-se ao prazer, no entanto não perdoa esse que a objetifica. Sua vingança consistirá em não comparecer ao encontro com Ferral e presenteá-lo com pássaros idênticos ao de outro admirador que igualmente a aguardava no saguão do hotel. Para que compreenda os motivos de sua ação, deixa a Ferral uma carta, cujo conteúdo parcial está reproduzido abaixo:

Je ne suis pas une femme qu'on a, un corps imbécile auprès duquel vous trouvez votre plaisir en mentant comme aux enfants et aux malades. Vous savez beaucoup de choses, cher, mais peut-être mourrez-vous sans vous être aperçu qu'une femme est aussi un être humain. [...] Je me refuse autant à être un corps que vous un carnet de chèques. [...] À propos de printemps, amusez-vous bien avec les oiseaux. Et, tout de même, la prochaine fois laissez donc les interrupteurs d'électricité tranquilles³³⁰ (MALRAUX, OC1, p. 670).

Na tentativa de se vingar, Ferral segue o ensinamento que Perken dá ao seu aprendiz Claude, em *La Voie royale*, a saber, o de que a maior perversão erótica é desenvolver a imaginação, então pensa em Valérie amarrada diante dele sobre sua cama, chorando até o soluço, lágrimas se misturando aos gemidos de prazer, retorcida de volúpia, possuída pelo sofrimento, o que não acontecia pela posse do sexo. Mas imaginá-la subjugada era pouco para saciar sua cólera. Só se vingava rápido no corpo (MALRAUX, OC1, p. 671). O fato é que ela “l'avait atteint à son point le plus sensible, comme si elle lui eût crevé les yeux pendant son sommeil: elle le niait”³³¹ (*idem, ibidem*, p. 669). A recusa de Valérie era um golpe certo no que ele tinha de mais precioso, sua dignidade, seu orgulho. Por isso, “l'érotisme, para o presidente da Câmara de comércio, cette nuit, était un cauchemar”³³² (*idem, ibidem*, p. 674).

Não se tratava de Valérie especificamente, mas do que lhe havia sido revelado, como se uma venda tivesse sido arrancada dos seus olhos, começava a entender que o pesadelo era ele mesmo. Acreditando servir-se do erótico, servia a ele, constringendo o *outro* nas relações sexuais, era ele próprio o constringido. Como na legenda mítica de Hércules que se vestia de mulher, ornava-se de colares e pedrarias para agradar sua amante, humilhado e satisfeito por sê-lo. Como se seu desejo de soberania, manifesto em seus delírios sádicos, revelassem-se ilusórios, o sádico não dominava sua ‘vítima’, dependia dela. Se, por um lado, o erotismo possibilitava a humilhação do *outro*, numa espécie de apoteose do *eu* lúcido (CHABOT, 1996, p. 78), por outro, fazia

³³⁰ “Não sou uma mulher que se tenha, um corpo imbecil que você encontra prazer, mentindo como para às crianças e os doentes. Você sabe muitas coisas, querido, mas talvez morra sem ter percebido que uma mulher é um ser humano. [...] Recuso-me a ser um corpo da mesma maneira que você recusa-se a ser um talão de cheques. [...] A propósito da primavera, divirta-se muito com os pássaros. E, além disso, da próxima vez deixe, portanto, os interruptores de eletricidade quietos”.

³³¹ “Ela atingira-o no ponto mais sensível, como se lhe houvesse picado os olhos enquanto ele dormia: negava-o”.

³³² “O erotismo, essa noite, era o pesadelo”.

minar o reino absoluto de Narciso, uma vez que o *outro* tornava sua lucidez um pesadelo.

Perken, por seu turno, torna-se igualmente desiludido da possibilidade de assimilação do *outro*. Quando é ferido por uma flecha envenenada e está prestes a morrer, pede ao amigo Claude que lhe traga uma mulher, quer possuí-la e pelo sexo descobrir uma a uma as sensações que ela sentia. Ora, é na última tentativa de afirma-se, acreditando conhecer alguma coisa, que compreende o que Gisors afirmará, anos depois, em *La Condition humaine*: “Il n’y a pas de connaissance des êtres³³³” (MALRAUX, OC1, p. 554).

Diante daquele corpo estranho, daquele ser que existia por si mesmo, Perken afasta-se sem esperança, permaneceria sendo uma diferença, uma alteridade insuprimível. “[J]amais, jamais, il ne connaîtrait les sensations de cette femme, jamais il ne trouverai dans cette frenesi qui le secouait autre chose que la pire des séparations³³⁴” (*idem, ibidem*, p. 487). Abismo intransponível que Bataille não deixou de denunciar e que em Lévinas assegura a própria alteridade do *outro*, abismo que Ferral, o capitalista de *La Condition*, também descobre ao constatar, não sem surpresa e resistência, que Valérie era um ser humano, uma vida individual, isolada e única. O erotismo torna-se para ele um pesadelo, porque traz à tona o que o seu *eu* consciente e lúcido não queria saber – isso que, na realidade, era inconhecível, incapturável: o *outro*, que não é um objeto que se deixar possuir. Diz ele debatendo consigo mesmo: “Une femme, un être humain! C’est un repos, un voyage, un ennemi...”³³⁵ (*idem, ibidem*, p. 681). Apesar da constante tentativa de compreender, interiorizar e constranger o *outro*, após a carta de Valérie, Ferral entende que sua vontade de poderio nunca atingia seu objetivo, por mais que dormisse com as mulheres, constrangendo-as, não havia possuído uma única sequer, o que descobria nas relações sexuais era a si mesmo.

Obsedados pelo incapturável, os personagens malraucianos encontram no sadismo um meio de tentar realizar sua vontade delirante de uma impossível

³³³ “Não há conhecimento dos seres”. Gisors chega a acreditar que conhecia melhor Tchen que a seu filho, Kyo, uma vez que podia ver melhor a mudança que ele havia operado na personalidade de Tchen. Uma modificação capital, tendo em vista que Tchen era religioso e passivo e se tornou um terrorista, um homem que acreditava que “não podia viver de uma ideologia que se não transformasse imediatamente em atos”.

³³⁴ “Nunca, nunca conheceria as sensações dessa mulher, nunca encontraria nesse frenesi que o sacudia outra coisa a não ser a pior das separações”.

³³⁵ “Uma mulher, um ser humano! É um repouso, uma viagem, um inimigo...”.

possessão. Escrevendo acerca da obra de Laclos, Goya e Saint-Just, Malraux afirma que o erotismo coloca ao indivíduo questões que toda intoxicação suscita (MALRAUX, OCVI, p. 527), a de Deus, a do homem e a do que permanece incapturável. Numa espécie de sadismo atenuado, os heróis de Malraux buscam até o fim reduzir o que não conhecem a um objeto passível de teorização, por isso, Perken não contém seu simplismo ao falar das mulheres, mitigando sua complexidade: “Des femmes, rien que des femmes...Une village de femmes...ça ne vous touche pas, [...] cette atmosphère où il n'y a rien de masculin, toutes ces femmes, cette torpeur si... si violemment sexuelle?”³³⁶ (MALRAUX, OC1, p. 441).

Ora, o que descobrem os heróis malrucianos ao tentar reduzir o *outro* a si, a fazer da mulher um meio de se conhecer senão que sua estranheiridade impede qualquer tentativa de identificação? Nisso a narrativa de Perken acerca da sua mulher, Sarah, é elucidativa: à medida que sua vida tomara a forma da vida de Perken, à medida que ia sendo reduzida a ele, crescia seu ódio. Da inevitável separação, o personagem conclui que não se pode ter nunca nenhum ser vivo (MALRAUX, OC1, p. 411). Não quer dizer que o *eu* não possa submeter o *outro* às situações de rebaixamento, é isso, aliás, que se destaca na fala de Garine pronunciada logo após a saída das prostitutas de seu quarto duas. O personagem afirma ao amigo que as chinesas o enervam em demasia, mas basta metê-las na cama e não pensar mais nisso (MALRAUX, OC1, p. 207).

A partir de uma leitura levinasiana, contudo, percebemos que além do egoísmo, esses personagens encontram dificuldade para lidar com a alteridade, com a estranheiridade do *outro*. Não podem conhecê-las, dominá-las, furtar-lhes sua rostidade, sua dimensão ética que transcende os poderes e saberes do *eu*. Perken quer conhecer o ser do *outro*, compreensão que está diretamente relacionada com a vontade de potência, com dominação, entretanto, antes de morrer, reconhece que o *outro* o ultrapassa, jamais poderia reconhecer a mulher da qual possuía o corpo. Ela permaneceria sendo para ele uma estrangeira. O herói se dá conta de que não pode escapar à solidão e à angústia no erotismo, uma vez que a comunhão dos seres pelo jogo erótico é tão ilusória quanto vã.

³³⁶ “Mulheres, nada mais que mulheres... Uma aldeia de mulheres... isso não lhe diz alguma coisa, essa atmosfera em que nada há de masculino, todas essas mulheres, esse torpor tão... tão violentamente sexual?”

4.2.2 Um outro eros

O eros, para Levinas, é transgressor no sentido de que sua volúpia é uma profanação, tentativa de descobrir o segredo, o mistério que o *outro* porta, contudo, diferentemente do erotismo batailliano, ele guarda em si uma ambiguidade que permite que vá além da imanência, do desejo e da necessidade. No fundo, a ambiguidade do amor não consiste na possibilidade de lhe dar mais de uma interpretação, não se trata de um conceito cuja significação é incerta, mas da necessidade de interpretações simultaneamente contraditórias, que não podem ser unidas por síntese ou qualquer processo de integração. O ambíguo, ou o equívoco, do amor está nisso que ele pode ir aquém da transcendência do discurso, como já foi falado, mas também além. O amor é situado no limite da imanência e da transcendência, da necessidade e do desejo, do confessável e do inconfessável (LEVINAS, 1971, p. 286). É no equívoco que a linguagem do amor é verdadeira por si mesmo, permitindo que o erotismo seja, concomitantemente, sensação, - visada do *outro* enquanto concupiscência, e rosto, - Desejo de Infinito.

A dimensão da imanência não é pensada por Levinas apenas em situações de desejo de posse, do *outro* enquanto objeto de desejo, mesmo no fato de amarmos o amor que o *outro* tem por nós, como volúpia da volúpia, amor do amor do *outro* é ainda amor de si mesmo e retorno do *eu* ao *mesmo*. Nesse caso, o amor é o prazer e o egoísmo a dois (LEVINAS, 1971, p. 298). Por outro lado, a transcendência é atribuída ao fato de que o amor é uma relação por excelência que vai além do *outro*, em direção ao infinitamente futuro, “ao que ainda não é”, ao que está por ser engendrado. A transcendência face a face surge do que não é simplesmente ser nem não ser, mas do que ainda não é.

Levinas também encontra uma ambiguidade no objeto do amor, no amado, ou antes, na Amada. O amor, diz ele, visa o *outro* em sua fraqueza, não como uma deficiência em relação ao *eu*, mas como uma aurora em que o amado eleva-se como Amada³³⁷. “Aimer, c’est craindre pour autrui, porter secours à sa faiblesse³³⁸”

³³⁷ O *outro*, o que é amado, torna-se, na pena de Levinas, a “Amada”, termo que se afirma no feminino, recebendo características específicas, como a fragilidade, a passividade, o mistério. Muitos questionamentos se impõem diante da comparação levinasiana entre o feminino, o frágil, a ternura e a hospitalidade (da morada), um deles diz respeito ao fato de que o filósofo faz da diferença sexual e biológica uma oposição ontológica, tendo em vista que se a alteridade é pensada sob a figura do feminino, o *eu* que busca, que vai em direção ao *outro* seria sempre masculino. (CALIN, 2002, p. 32).

³³⁸ “Amar, é temer pelo outro, portar socorro à sua fraqueza”.

(*idem, ibidem*, p. 286). Fragilidade extrema, vulnerabilidade, a amada manifesta-se no limite do ser e do não-ser, como fraca para esse mundo e inevitavelmente pertencente a ele, presença exorbitante de uma não presença, de uma não essência. Mistério, a amada está oculta, não porque se apresenta pela metade ou com reservas, mas porque aparece no equívoco, no essencialmente escondido que se joga à luz, sem, contudo, mostrar-se, sem tornar-se significação (*idem, ibidem* p. 287).

A ambiguidade do amor revela-se na carícia erótica, já que em certo sentido ela procura expressar o amor sem, todavia, poder dizê-lo, é o contato, ou seja, sensibilidade que transcende o sensível, volúpia que deixa de ser volúpia porque não é mais relação com o que se toca, mas justamente com o que não é tocável, com o que lhe escapa, indo em direção ao um futuro jamais suficientemente futuro, como uma “marche à l’invisible”:

La caresse ne vise ni une personne, ni une chose. Elle se perd dans un être qui se dissipe comme dans un rêve impersonnel sans volonté et même sans résistance, une passivité, un anonymat déjà animal ou enfantin, tout entier déjà à la mort³³⁹ (LEVINAS, 1971, p. 289).

Em *Eros, littérature et philosophie*, Levinas ressalta que a relação que se estabelece na carícia não equivale a de sujeito-objeto da tradição filosófica, nem à procura da posse, pois quando isso ocorre, ou seja, quando se intenta possuir o *outro*, a carícia deixa de ser carícia, a relação com o *outro*, enquanto *outro*, se perdeu (2013, p. 178-179). A carícia é, na verdade, um movimento que vai além do rosto, além da amada, um movimento no qual seu rosto é perdido ou recoberto de sombras, desconstrução de sentido e de significação.

La philosophie de la carresse est déconstruction qui n’a pas le sens de la destruction heideggerienne et husserlienne qui avait la forme d’un retour à l’origine et au fondement. La caresse déconstruit l’exhibition et la clarté des choses. Retour à un degré zéro de signification, matrice par laquelle “se détermine l’avenir et ce qui *n’est pas encore* (et qui n’est pas simplement un étant qui demeure au statut du possible)”³⁴⁰ (OUAKNIN, 1992, p.46-47).

³³⁹ “A carícia não visa nem uma pessoa nem uma coisa. Ela se perde num ser que se dissipa com um sonho impessoal sem vontade e mesmo sem resistência, uma passividade, um anonimato já animal ou infantil, todo inteiro já para a morte”.

³⁴⁰ “A filosofia da carícia é desconstrução que não tem o sentido da desconstrução heideggeriana e husserliana que tinha a forma de um retorno à origem e ao fundamento. A carícia desconstrói a

O feminino é descrito por Levinas como capaz de efetuar uma inversão do rosto, uma « desfiguração », porque ele não significa enquanto rosto, porque na volúpia seu rosto é justamente recusa de expressão, sua volúpia revela o escondido, enquanto escondido (*caché*). Nesse sentido, nos parece importante retomar o mito de Don Juan e do conquistador que abordamos na primeira parte desse trabalho, para pensar como a relação de conquista, ‘o bater os recordes’ de Albert Camus e de alguns heróis de Malraux distancia-se de uma relação ética, em termos levinasianos. A mulher conquistada não é vista como infinitamente outro, uma vez que os heróis malrucianos pensam poder, por meio da volúpia, conquistar o ser do *outro*, torná-lo seu. A volúpia não revela o *outro* senão enquanto esse que se esconde, que me escapa, também não é capaz de domar sua liberdade, disso, aliás, Kyo descobre não sem tristeza em sua relação com May.

Mesmo sentindo ciúme de May por essa ter feito uso da liberdade que possuía, isto é, por ter mantido relações sexuais com outro homem, Kyo sabe que sem sua esposa não poderia servir a causa com esperança. É a primeira vez que uma ligação entre dois seres é verdadeiramente estabelecida, em que o amor e a reciprocidade aparecem na obra de Malraux. Poderia, não obstante, esse amor proporcionar a superação da solidão da qual todos os personagens principais padecem, abrindo uma via para a comunicação? É justamente na proximidade da morte que o amor irá encontrar sua expressão máxima na pena de Malraux, May não quer deixar Kyo partir sozinho, pressente que arriscará sua vida e quer acompanhá-lo, todavia ele não aceita. A insistência da heroína, argumentando que os seres que se amam em face da morte não devem senão arriscar suas vidas em conjunto, faz Kyo voltar atrás em sua decisão e levá-la consigo.

May é uma jovem alemã que, tendo estudado medicina em Heidelberg e em Paris, trabalha em Shangai e vive de maneira simples, nada do estilo sofisticado (MOELLER, 1957, p. 187). Tem o rosto e a marcha viris e é a primeira personagem feminina de Malraux que ganha um papel para além da esfera sexual (não se trata de uma prostituta) e protagoniza a imagem mais esperançosa que Malraux nos deixou: sua relação amorosa com Kyo. Além disso, é uma mulher que, embora

exibição e a clareza das coisas. Retorno a um grau zero de significação, matriz pela qual ‘se determina o futuro e o que ainda não é (que não é um ente que permanece no estatuto do possível)’”.

esteja diante do sofrimento, - trabalha em um hospital que no momento do confronto entre comunistas e a tropa de Chiang Kai-Shek recebe feridos-, pensa mais na vida que na morte, talvez por causa da possibilidade da mulher portar em si (MALRAUX, OC1, p. 543) a gestação de uma nova vida. Como bem salienta Moeller, May é tão corajosa quanto os combatentes comunistas, disposta a ir junto com Kyo para a luta, mas o contrário das ideias dos homens, não vai pela causa, pelo partido, e sim pelo amor (MOELLER, 1957, p. 187).

Esse amor não implica a total eliminação da solidão menos ainda uma união completa entre dois seres, Kyo, na verdade, aparece a May não como os outros o viam, como biografia, totalidade de suas ações, para ela, ele era mais do que tinha feito, sua relação não podia se dar na ordem da objetividade que soma as atitudes ao longo de uma vida para dizer o que é o homem, Kyo era mais que Kyo, como o rosto que anuncia mais do que é anunciado, que se projeta para um futuro nunca assaz futuro. A ideia de que o *eu*, a subjetividade ultrapassa o dado biográfico pode ser pensado a partir de Levinas quando esse questiona a restrição do *eu* à história que, segundo ele, trata-se de uma redução impossível, visto que a história não dá conta da amplitude do psiquismo. O filósofo quer afastar a interioridade da ordem histórica justamente por essa se constituir como totalidade. A interioridade é a possibilidade de um nascimento e de uma morte que não retiram sua significação do dado histórico, e sim de uma ordem em que tudo está pendente, isto é, onde permanece possível isso que na história já não o é (LEVINAS, 1971, p. 48).

Por outro lado, May permanece desconhecida ao herói maluciano, mesmo quando ele toma-lhe a cabeça nas duas mãos e fixa-lhe o olhar, face a face, não a possui, por isso, termina por retirar as mãos do rosto da médica, ciente de que não a conhecia. Apesar do tempo que haviam compartilhado, apesar de encontrar nela uma cumplicidade que há anos havia perdido, desde a morte de sua mãe, Kyo sabe que algo no *outro* permanece irreduzível. Ela escapava-lhe absolutamente. Malgrado a absurda estranheiridade do *outro*, é a ternura e a estreita cumplicidade que regem o relacionamento do casal, que, se não podem escapar à incompreensão dos seres, estabelece uma relação que vai além da sexual, além da imediatez da sensibilidade. A grande cumplicidade que existe entre eles se deve ao fato de que May além de esposa, é uma companheira de luta, pois não apenas combate e dedica à mesma causa que ele, mas é “[...] celle qui supportait ses faiblesses, ses douleurs, ses

irritations, celle qui avait soignée avec lui ses camarades blessés, veillé avec lui ses amis morts³⁴¹” (MALRAUX, OC1, p. 546).

Muitas análises da obra malruciana vêem com desconfiança o amor em seus romances, como é o caso de Donrelot que em *André Malraux ou l'unité de pensée* defende que essa temática não ocupa lugar central na conduta dos heróis, preocupados com causa coletiva. Não que o amor não fosse importante, como se pode ver nas cenas de Kassner pensando em Anna e de Kyo, antes de morrer, relembando a imagem de May. Porém amar seria, para o crítico, acovardar-se, enquanto que o combate exigia coragem, vontade e lucidez (DONRELOT, 1970, p. 128). Donrelot, priorizando o tema da ação coletiva e do heroísmo, recusa-se a aceitar a esfera do *eros* como transcendência, situando-o na fugacidade e no egoísmo. Para ele, o amor encerra o homem em si mesmo, não lhe demandando nenhum esforço, enquanto que na ação, é preciso dominação de si e ascese (*idem, ibidem*, p. 129). Em contrapartida, poderíamos questionar, junto a Levinas, até onde a camaradagem não é ainda uma relação egoísta. Os comunistas chineses de *Les Conquérants* e de *La Condition Humaine*, também os dois amigos de *La Voie Royale*, Perken e Claude, unem-se por participarem de um mesmo projeto, por se engajarem numa mesma luta. Nesse sentido, a relação na camaradagem é com o *outro*, mas não por ele mesmo, não enquanto absolutamente outro, e sim por identificação, “[...] elle [a relação] concerne autrui dans sa ressemblance, dans sa communauté avec moi³⁴²” (LEVINAS, 2013, p. 168).

O amor de May e Kyo é cumplicidade, troca, escuta do *outro*, que não exclui a sexualidade, mas acrescenta-lhe uma dimensão que os outros personagens recusaram encontrar no erotismo: a da ternura. Transcendem a volúpia pela carícia que é relação com o que se esconde, que se furta. Dimensão em que estão inseridos Kassner e Anna de *Temps du Mépris*, mas, sobretudo Kyo e May, de cuja relação o escritor nos fornece mais elementos, como a cena em que “[i]l la regarda, prit sa tête entre ses deux mains, la serrant doucement sans l'embrasser, comme s'il eût pu mettre dans cette étreinte du visage ce qu'on de tendresse et de violence

³⁴¹ “[...] aquela que suportava suas fraquezas, suas dores, suas irritações, aquela que junto dele cuidava dos seus camaradas feridos, junto dele velava seus amigos mortos”.

³⁴² “[...] ela concerne o outro na sua semelhança, na sua comunidade comigo”.

mêlées tous les gestes virils de l'amour³⁴³”(MALRAUX, OC1, p. 659). Lyotard, contudo, atenta para o fato de que a ideia de amor pode ser retirada da cena em que Kyo descobre que escutamos nossa própria voz pela garganta e talvez May não o ouvisse pelos ouvidos como faziam os demais, mas também pela garganta: “[s]i nous entendions soudain une autre voix que la nôtre avec la gorge, nous serions terrifiés’. Est-ce même possible ? C’est la définition de l’amour³⁴⁴” (1998, p. 101)

Quando Kyo é capturado e espera pela morte, seus últimos pensamentos são para May. É nela que pensa com toda ternura de que é capaz, lamentando a dor que sua morte poderia lhe causar. Por sua vez, o amor que May devota ao companheiro é também profundo, quando está diante do corpo sem vida do marido, ela lhe fala

[...] par la pensée à la dernière présence de ce visage avec d’affreux mots maternels qu’elle n’osait prononcer de peur de les entendre elle-même [...] Mon amour, murmurait-elle, comme elle eût dit ‘ma chair’, sachant bien que c’était quelque chose d’elle-même, non d’étranger qui lui était arraché ; ‘ma vie...’ Elle s’aperçut que c’était à un mort qu’elle disait cela. Mais elle était depuis longtemps au-delà de larmes³⁴⁵ (MALRAUX, OC1, p. 741).

Esse frente a frente com a morte faz aparecer a questão da proximidade, da abertura ao rosto do *outro*, exigindo mais do que nunca uma resposta de May, “[t]ant que Kyo était là, toute pensée lui était due. Cette mot attendait d’elle quelque chose, une réponse qu’elle ignorait, mais qui n’en existait pas moins³⁴⁶” (*idem, ibidem*, p. 741). Era preciso, no entanto, que essa resposta, um tipo de comunhão com a morte, viesse do além da angústia, do além do sofrimento, além desse apelo que faz ainda falar, ao morto, a linguagem da vida (MOELER, 1957, p. 189).

O relacionamento de May e Kyo, pensados a partir dos conceitos de Levinas, constitui-se como uma relação ética, “[...] plutôt qu’envisager *eros* comme la possession de soi ou de l’Autre, Levinas pose *eros* comme le prototype d’une

³⁴³ “[ele] a olhou, tomou sua cabeça entre suas duas mãos, apertando-a docemente sem a beijar, como se tivesse podido pôr nesse estreitamento do rosto o que se tem de ternura e de violência misturadas todos os gestos viris do amor”.

³⁴⁴ “[s]e escutássemos repentinamente outra voz que a nossa pela garganta, ficaríamos terrificados’. É mesmo possível? É a definição do amor”.

³⁴⁵ “[...] em pensamento a última presença desse rosto com aflitas palavras maternas que não ousava pronunciar de medo de ouvi-las. “Meu amor”, murmurava ela, como teria dito “minha carne”, sabendo que era bem alguma coisa dela mesma, não um estranho que lhe era arrancada; “minha vida...”. Percebeu que era a um morto que dizia isso. Mas ela estava desde muito tempo além das lágrimas”.

³⁴⁶ “[...] Enquanto Kyo estivesse lá, todo pensamento deveria ser para ele. Aquela morte esperava dela alguma coisa, uma resposta que ela ignorava, mas que nem por isso existia menos”.

relation avec l'altérité en termes positifs³⁴⁷ (VANBORRE, 2010, p. 74). Contrariamente a Ferral e Valerie que insistiam numa disputa de poder, - encontro de duas liberdades em oposição -, a experiência de May com Kyo se inscreve num árduo processo pelo qual o desejo de posse é abandonado e a alteridade preservada. Isso significa que a relação do casal, tão rara, se situa em outra esfera, em que não há submissão nem dependência. Tal relação positiva com o *outro* está presente também em outras passagens nas obras malrucianas. Kassner, em *Temps du mépris*, após ter escapado da prisão nazista, não pode conter a angústia pela espera para rever sua esposa Anna que, como May, militava em favor dos comunistas entre os emigrantes alemães. Kassner sente-se ligado a ela mesmo estando distante, mesmo sem poder tocá-la. Ao se reencontrarem, Anna compreende que o retorno do marido não durararia, mesmo assim oferta às suas carícias o que tem de mais singular e misterioso, seu rosto. "Elle lui prit la main, la porta contre sa tempe, à l'envers ; et, caressant contre elle son visage : - ... bénédiction sur elle jusqu'à l'aparation de l'aurore³⁴⁸" (MALRAUX, 1935, p. 181-2).

Em *Noyers de l'Altenburg*, encontramos na cena do gás, um gesto de profunda compaixão, a escuta da voz do *outro* pela garganta aparece na fraternidade dos homens que lutam e que se enfrentam como no episódio da batalha de Vístula, os soldados alemães e russos que procuram juntos escapar à podridão mortal dos primeiros lançamentos do gás de combate.

Très lentement, la nappe de gaz glissa sur un kilomètre de large, emplît l'étranglement de la vallée, ver la position avancée des Russes qui semblait proche. Elle s'infiltra dans un bois, au bas de la colline, que ni les Russes, ni les Alemands n'avaient voulu occuper. [...] Puis elle continua sa molle ascension, unissant dans sa même totalité jaune et rougeâtre les champs [...] Rien n'y bougeait³⁴⁹ (MALRAUX, 1948, p. 203).

³⁴⁷ "[...] antes de considerar eros como possessão de si ou do Outro, Levinas coloca eros como protótipo de uma relação com a alteridade em termos positivos".

³⁴⁸ "Ela lhe tomou a mão, a colocou contra a fonte, ao avesso, e acariciando contra ela seu rosto: - ...benção sobre ea até a aparição da aurora".

³⁴⁹ "Muito lentamente, a capa de gás deslizou sobre um quilômetro de largura, preencheu o estrocamento do vale, em direção à posição avançada dos russos que pareciam próximos. Ela se infiltrou numa floresta, abaixo da colina, que nem os russos nem os alemães não tinham querido ocupar. [...] Depois ela continuou sua mole ascensão, unindo na sua mesma totalidade amarela e avermelhada os campos [...] Nada aí se movia".

Apesar da violência e das inúmeras mortes que o gaz havia provocado, o pai do Vincent Berger (esse último narrador e personagem central do romance) assiste a uma cena de fraternidade desajeitada e pungente, um soldado alemão carrega nos ombros o inimigo russo atingido pelo gaz, de cujo rosto terrificado jamais conseguiria se esquecer. Cena que se assemelha ao momento em que Tchen vê o inimigo preso aos escombros da batalha, o que ele sente é algo mais forte que a piedade: “era ele mesmo aquele homem amarrado” (MALRAUX, OC1, p. 579). A partir da compaixão e da solidariedade pelo *outro*, Malraux chega a sugerir a possibilidade de fundar a noção de homem na alteridade, uma vez que “[l]’homme commence à l’autre” (MALRAUX, 1948, p. 122).

4.3 Eros, literatura e gesto

A partir da análise levinasiana pode-se identificar os momentos em que os personagens de Malraux se colocam na relação com o *outro* de maneira ética, ou seja, com o face a face do rosto, com uma alteridade absoluta. Entretanto a tomada de consciência do *outro* enquanto realidade irreduzível nem sempre os leva a manterem-se no nível transcendental, mesmo Levinas tem ciência de que a descoberta da responsabilidade diante de outrem não obriga nem implica uma ação responsável ou um engajamento, já que não diz respeito a um saber constituído. Responder ao *outro* não é uma atitude que pode ser escolhida ou rejeitada segundo uma reflexão consciente, é uma ordem “anterior a toda recordação” (1978, p. 24), um apelo ao qual sou chamado a responder antes de qualquer conhecimento ou reflexão. Alguns heróis malrucianos negam a rostidade do *outro*, ao procurarem possuir, conhecer suas parceiras nas relações eróticas. Ferral se debate contra o erotismo porque esse se tornou seu pesadelo, ao lhe permitir a compreensão do *outro* enquanto um ser humano, enquanto alguém dotado de vontades e de uma singularidade que lhe escapava. Valérie está infinitamente distante dele, não porque o recusa ou porque se vinga, mas sim por não poder ser identificada a ele, porque no *eros*, se mostra como mistério. Apesar de tentar superar o encontro com Valérie indo humilhar uma prostituta, Ferral não pode apagar a diferença existente entre eles nem percorrer a abissal profundidade do *outro*. Tchen, ainda mais radical,

desdenha a mulher, distanciando-se de tudo aquilo que não compreende nem se identifica a ele. Em *La Voie Royale*, Perken, no seu furor sexual, assevera que mulheres são possibilidades a serem exploradas, entretanto sua asseveração não dura senão até o momento em que o erotismo e a morte colocam suas ideias em abismo: jamais conheceria as sensações de sua parceira.

Tal como a maior parte dos personagens de Malraux procurou se refugiar no egoísmo, no apagamento do *outro*, seus críticos leram suas obras a partir da hegemonia do *eu* do autor e do relato autobiográfico fidedigno, recusando a alteridade da escritura, do leitor e do próprio autor. Contudo notamos que nos dois casos algo sobra para além do sufocamento da alteridade. Na primeira situação, como já afirmamos, os heróis concluem, mesmo a contragosto, que o *outro* é infinitamente estrangeiro. Na segunda, Malraux, de fato, se inscreve ao escrever, entretanto, na escrita de si – pensada como testemunho impossível-, já diz (a) *outro*. Malraux aparece como carne, matéria que permite a escritura, mas ao escrever, coloca em questão a si mesmo, sujeitando-se a *outro*, à alteridade do texto e do leitor.

Embora não seja um escritor que faça uso de referências explícitas ao leitor, não significa que Malraux não trace com ele um diálogo contínuo. Em *A Condição humana*, por exemplo, o escritor não interpela seu leitor diretamente, todavia oferece informações sobre os acontecimentos históricos e sobre o mundo particular de cada personagem por meio de outros personagens. Mas o esforço biográfico que Malraux empreende, apresentando traços da vida de alguns personagens, como é o caso de Ferral (MALRAUX, OC1, p. 671), não pretende cobrir seu universo interior, porque através das indagações de Kyo, Garine e Perken é possível compreender que uma biografia permanece sempre incompleta, já que essa acaba por reduzir o homem a suas ações, aos fatos mais conhecidos, já que pressupõe a possibilidade de presentificar o que se ausentou. Segundo Fitch, o que Malraux faz é nos apresentar os abismos em que cada personagem se insere, sem nada solucionar, saltando esses abismos (1964, p. 73). Esses vazios, espaços em branco na construção dos personagens e na sequência textual é o que resta, o que “sobra” para além de qualquer leitor e de qualquer significado atribuído. Abismos na escritura malruciana que nos remetem à fala de Derrida acerca do poema de Paul Celan, que enfatiza que o excesso deste resto, esse excedente irreduzível, é o que torna o poema

indecidível, que permite seu abandono ou sua sobrevivência para além de qualquer sentido determinado (2003, p. 48).

Por essa razão, a escritura, mesmo sendo produzida por Malraux, é para ele o absolutamente *outro*. De modo semelhante à irrupção do *outro* que, nas relações eróticas, desestrutura e desestabiliza os heróis malraucianos, a alteridade do texto (e do leitor) inviabiliza o aprisionamento do sentido à interioridade de um Malraux capaz de dizer a si mesmo sem falhas, sem lapsos de memória. Derrida “[...] faz lembrar que a representação das coisas, inclusive a da vida, só pode gerar simulacros; são fantasmas, espectros que se dispõem ao longo das páginas” (MAGALHÃES, 2009, p. 4). Há uma diacronia entre o autor e o mundo em que ele escreve, entre Malraux e sua obra, o que coloca em dúvida a própria possibilidade de representação do real e do domínio total do autor sobre sua escritura (SILVA, 2006 a, p. 115).

Por mais que se pretenda autobiográfica, a escritura é também remetimento ao *outro*, escrever é já abrir-se para a alteridade, para o diferimento, não apenas no sentido de que Malraux pressupõe um leitor, presume ser lido, mas no sentido que Levinas dá ao termo Discurso ou Dizer, como apelo, convocação que é, antes de tudo, hospitalidade, “[...] acolher o Outro no discurso é acolher sua expressão em que ele ultrapassa a todo instante a ideia que se poderia ter dele. É então *receber* do Outro para além da capacidade do *eu*; o que significa exatamente: ter a ideia do infinito” (LEVINAS, 1971, p. 43).

Derrida, a partir da obra levinasiana, denomina hospitalidade ou acolhimento o primeiro gesto em direção ao *outro* (DERRIDA, 2003, p. 43), o primeiro sim ao comando do rosto, como o próprio movimento do poema que falando de si, concerne ao absolutamente *outro*. Hospitalidade que é uma linguagem pré-original, um dizer que possibilita toda a linguagem, o acolhimento do rosto que escapa a toda tematização. É nesse sentido que Danielle Cohen-Levinas nos invita a pensar o poema, a literatura, como um dizer sem dito, “[...] o fora que a língua incisa em si mesma, deixando diante de si e não detrás o rumor de sua fenda” (2014, p. 24). Um dizer que se contrapõe à ontologia e que possibilita o gesto literário como acontecimento da língua sem presença, remissão ao que se dá não no tempo sincrônico, em que opera a lógica e a busca pela verdade, e sim no diacrônico em

que o remetimento e a destinação permanecem sempre por vir, indecidíveis (DERRIDA, 2003, p. 39).

Ao distinguir a estrutura da linguagem em Dizer e Dito, Levinas tenta preservar o dizer como a dimensão de proximidade entre o *eu* e *outro*, o que envolve o endereçamento e a acolhida, que é a própria condição de possibilidade do Dito³⁵⁰. Por sua vez, o Dito é a linguagem referindo-se à história, à memória, à representação, linguagem instituída por signos e por regras linguísticas, - discurso no âmbito do ser-, o Dizer possibilita o Dito, é a dimensão que excede, que não pode ser recoberta por ele. Dizer não é, de forma alguma, um jogo (LEVINAS, 1978, p. 17), é uma linguagem “pré-original”, proximidade, significância da significação, responsabilidade, anterioridade aos signos verbais. A distinção entre Dizer e Dito não se refere à enunciação e ao que é enunciado, o dizer situa-se numa significação ética, “como pura passividade, acolhimento do discurso pré-original, não surge de uma motivação como numa vontade, mas é Desejo despertado na proximidade do um ao outro” (AQUINO, 2015, p. 28).

O Dizer, porém, não é uma ideia que não possui manifestação, ele se traduz pelo dito através de um sistema linguístico, da tematização, do *conatus* que tudo pretende traduzir para nós, por meio de um tipo de traição do dizer, subordinando-o ao tema (LEVINAS, 1978, p. 17) e à esfera do conhecimento. Enunciar, dizer o Dizer é submetê-lo às regras da linguagem, é traí-lo, é mergulhá-lo no âmbito do ser, porque tudo que se diz conserva uma referência à ontologia. Traição que possibilita que tudo se manifeste, que seja posto em palavras, inclusive, o indecidível, o ilegível.

Dans le langage comme dit, tout se traduit devant nous, fût-ce au prix d'une trahison.[...] Language qui permet de dire, fût-ce en le trahissant, cet *en dehors de l'être*, cette *ex-ception* à l'être, comme si l'autre de l'être était événement d'être. L'être, sa connaissance et le dit où il se montre signifient dans un dire qui, par rapport à l'être, fait

³⁵⁰ A ambiguidade que existia em *Totalité et Infini* entre Discurso, relação ética com o rosto, e a linguagem falada, pode ser encontrada em *Autrement qu'être* como a dualidade dizer e o dito. Levinas quer pensar o outramente que o ser, o que não significa nem morrer nem não-ser. A relação entre ser e não ser (ou deixar de ser) é uma dialética especulativa que permanece na dimensão ontológica, da qual se intenta extrapolar. A transcendência buscada não está na questão já tão bem enunciada por Hamlet de Shakespeare, ser ou não ser, mas em uma diferença que vá além, que separa o ser do nada, a vida da morte. Difícil tarefa, pensar o que está fora do ser, da essência, pois quando Levinas indaga pelo outramente que ser, remete o advérbio ao verbo 'ser'. Não estaria o verbo 'ser' pressuposto em todo dito?

exception, mais c'est dans le dit que se montrent cette exception et la naissance de la connaissance³⁵¹ (LEVINAS, 1978, p. 18).

Essa traição, esse modo impróprio de falar do Dito, que tematiza o Dizer, não implica uma falha ou incapacidade do Dizer, aponta, na verdade, para uma ambiguidade que Levinas tem ciência, contudo não pretende resolver, uma vez que é irreduzível. O Dizer precisa do Dito, que é traição, tematização, em contrapartida, o Dito recebe do Dizer o seu sentido, é motivado pela vocação, por essa esfera anterior e anárquica do Dizer. O Dizer ao exigir o Dito faz sempre referência ao ser, entretanto não se limita a ele. O filósofo procura mostrar que o dizer vai além do Dito, como a dimensão primeira que possibilita a significação. Antes de significar o Dito, o Dizer significa de outro modo (KORELC, 2006, p. 303). A pré-originalidade do Dizer não é um recurso à anterioridade no sentido ôntico-ontológico, isto é, não se trata de um “antes” dos processos da consciência, e sim da proximidade ética que tem origem em um passado imemorável e irre recuperável. Nossa responsabilidade pelo *outro* não tem origem no tempo sincrônico e lógico a partir do qual construímos nossos valores e referências, mas é uma ordem que apesar de não começar em nós, ressoa dentro de nós, apesar de vir de um passado fora de qualquer memória, de não se sabe de onde, cumprimo-na mesmo desconhecendo quem a ordenou.

Toda essa exposição quer, em suma, afirmar que a consciência humana e tudo o que esta produz, tudo isto representado pelo termo “Dito”, surge em função da responsabilidade com o Outro, do contato com o outro do que o ser, relação ética representada pelo termo “Dizer” (AQUINO, 2015, p. 28).

A responsabilidade, - diferente de sua acepção usual que é assunção das consequências de nossas escolhas -, é proximidade, não no sentido espacial, como um ‘estar perto de’ ou ‘ter à vista’, mas como resposta a ordem do *outro*, como rogo exigente enviado ao estranho. O próximo é entendido como aquele a quem o *eu* é chamado a responder, ou ainda aquele de quem o *eu* se aproxima quando responde ao chamado. O termo proximidade consiste numa resposta como não indiferença ao

³⁵¹ “Na linguagem, como dito, tudo se traduz diante de nós, mesmo ao preço de uma traição. [...] Linguagem que permite dizer, ainda que traindo-o, esse *fora do ser*, essa *ex-cepção* ao ser, como se o outro do ser fosse acontecimento do ser. O ser, seu conhecimento e o dito onde ele se mostra significam num dizer que, em relação ao ser, faz exceção, mas é no dito que se mostram essa exceção e o nascimento da consciência”.

apelo irrecusável que o precede, resposta a esse imperativo cravado no rosto do *outro* como traço de uma ausência (LEVINAS 1978, p. 148). Dizer é expor-se a outrem em sua total nudez, gesto esse que antecede e está acima mesmo da questão do ser e que é a base de toda comunicação ulterior, relação que precede e que permite a própria inteligibilidade.

A escritura mostra-se como Dito, ou seja, como um conjunto de signos linguísticos instituído socialmente, nesse âmbito é possível supor que sejamos capazes de compreender aquilo que Marlaux quis dizer ou identificar a significação do *outro* que encontramos no ato erótico. Mas a escritura é também isso que excede, que transborda a cadeia de significantes, gesto em direção ao *outro*. Para Levinas, a palavra é princípio, não como fundamento ou origem, mas como linguagem ética, princípio enviado para outrem, origem mais antiga que a origem. Considerando a linguagem como gesto, movimento em direção ao infinito, o filósofo lituano reitera a afirmação de Paul Celan de que não haveria diferença entre um aperto de mão e o poema (LEVINAS, 2002, p. 15). O fato de o poema falar ao *outro*, de remeter-se à exterioridade, precede toda tematização:

Il se trouve donc pour Celan que le poème se situe précisément à ce niveau pré-syntaxique et pré-logique (comme cela est, certes, de rigueur aujourd'hui !), mais aussi pré-dévoilent : au moment du pur tocher, du pur contact, du saisissement, du serrement qui est, peut-être, une façon de donner jusqu'à la main que donne³⁵² (*idem*, *ibidem*, p. 17-18)

À medida que o poema é gesto em direção ao *outro*, - gesto mudo, afecção-, dizer sem dito, não guardaria distinção com o aperto de mão, ou ainda com a carícia visada no ato erótico. O gesto, como a carícia, é um estar diante do *outro*, sem jamais poder tematizá-lo ou compreendê-lo, já que outrem é desordenamento da temporalidade do *eu*, traço de uma passagem que jamais se fez presente (LEVINAS, 1978, p. 146). Além disso, o poema, segundo Eyben³⁵³, tem outras características em comum com o aperto de mão, primeiro, é a inarticulação da língua, ou seja, é interjetivo. A escritura se inscreve como gesto, como corpo que expõe sua carne ao

³⁵² “Acontece, portanto, para Celan que o poema se situa precisamente ao nível pré-sintático e pré-lógico (como é certamente rigoroso hoje), mas também pré-desvelador: o momento do puro tocar, do puro contato, do calafrio, do aperto de mão que é, talvez, um modo de doar até a mão que dá”.

³⁵³ Fala do professor Piero Eyben acerca do texto *Paul Celan de l'être à l'autre* de Emmanuel Levinas em seu curso de verão, ofertado na Universidade de Brasília em 2016.

outro, pele à mostra, corporeidade que se dá a ler. Em termos foucaultianos, é o próprio movimento da linguagem que nem nomeando nem representando, dobra-se sobre si mesma. Em segundo lugar, o poema é dizer sem dito, sem frases, não sendo signo de nada, é pura doação no mesmo sentido que o aperto de mão é doação até da mão que se estende ao *outro*, no sentido em que o autor doa-se à língua e à alteridade do texto, como o amante, mesmo antes de oferecer as palavras que são sempre palavras do dito, oferece-se a si mesmo na carícia. Por último, o poema é puro toque na exata medida de se distinguir do “ser-com” heideggeriano, que permanece na esfera conceitual e ontológica, o contato é pré-lógico, comunicação sem revelação, ou, como afirma Levinas acerca do erotismo, revelação do *outro* enquanto mistério.

[A] leitura e a tradução do poema sobre uma alteridade radical, sobre a ideia de um índice, de um ‘aperto de mão’ [...] se define pela única exterioridade, por uma dinâmica do envio e de reenvio à mão do outro sempre em excesso sobre a diferença do ser e do ente. O hermeneuta que dá sentido ao que diz o poema, que decifra as significações ao lhe restituir um sentido, abre a interpretação a um diálogo contínuo e descontínuo com o texto, mas sempre no horizonte de um desejo de origem (COHEN-LEVINAS, p. 25).

O que excede ou que sobra no texto é o corpo que escreve, é a mão que permite que as palavras apareçam, corpo não apenas no seu aspecto biológico, físico, mas nisso, como diz Foucault, que é o gesto enquanto aceno para a literatura, distância aberta no interior da linguagem, (2010, p. 142) remetimento ao *outro*. Por isso, Levinas em *Eros, Littérature et Philosophie*, afirma que o *eros* é comunicação, expressão primeira (LEVINAS, 2013, p. 162), porque não se trata de acesso ou compreensão do ser, e sim de um movimento que arranca o *eu* de si e o faz ir em direção à exterioridade, em direção a uma distância infinitesimal. Na relação erótica, a carícia, em seu face a face, excede o motivo geral da existência, no sentido em que Levinas afirma que ela é base do mundo social, isso quer dizer que, tal como o gesto escritural, o erotismo é um jogo entre dois aspectos, o carnal, - vontade egoísta-, e a ternura, infinitude do rosto. “Esse é o próprio fundamento da dualidade do eu-para-si e do mistério de outrem que se abre para uma intimidade que não é sinônimo de fusão” (COHEN-LEVINAS, 2014, p. 44). Danielle Cohen acrescenta:

O desejo erótico temporaliza a relação a outrem que impede o ser de se afundar e se beneficiar de seu aniquilamento. Essa esperança por um presente liberto Levinas chama de 'carícia': "ela é loquaz; ela não diz que vai melhorar – mas ela compensa no próprio presente. [...] Significação corporal do tempo" (COHEN-LEVINAS, 2014, p. 44).

A dualidade entre egoísmo e o mistério de outrem nos desejos metafísico e erótico não se resolve como síntese e sincronia, é desprendimento temporal, diacronismo, encontro com alguém que não está presente, ir ao passado em busca do rastro deixado, um passado, todavia irrecuperável, inacessível, porque nunca há coincidência, porque estou sempre em atraso em relação ao *outro*. Na escritura, o movimento apropriativo do escritor e seu endereçamento a outrem se expressa como rastro:

Escrever é fazer voltar sobre si um sujeito outro que observa e é observado, ou seja, há sempre um rastro daquilo que se fez propriedade e diferença da escritura. [...] Pensar o escrever (o velar) como rastro pode conduzir a compreensão de um método de sombras e espectralidade no qual o sujeito se desfaz na enunciação de sua afecção/afetação. (EYBEN, 2011, p. 285).

É nessa lacuna temporal, - ou espectralidade, que Derrida pensa o reenvio, significante sempre por vir, rastro sem garantia de chegada ao destinatário, afinal como chegar um apelo a esse que nunca esteve presente, a esse que não me é contemporâneo? A literatura implica o apelo a um futuro vindouro, remetimento sem qualquer certeza de resposta, o que impede que possamos determinar com segurança o que e a quem Malraux quis dizer o que disse, - "[...] tu ne sauras jamais ce que tout cela voulait dire³⁵⁴" (MALRAUX, OCIII, p. 6) -, porque não esgotamos o rastro disso que resta, disso que fica indecível na escritura, o eu ou o tu do poema podem ser diferentes em cada um dos seus versos (DERRIDA, 2003, p. 48). Como representar o *outro*, seja pensando-o como inferior, como o faz Tchen, como submisso, como afirma Ferral em suas relações eróticas (MALRAUX, OC1, p. 107), se, para além de qualquer atribuição que posso lhe dar, ele me escapa, sendo impossível até mesmo falar dele em termos de conhecimento ou ignorância?

Incomensurabilidade entre a escritura e o leitor, entre o *eu* e o completamente *outro*. "Ora o poema se detém em excesso sobre toda representação, aí inclusos na

³⁵⁴ "[...] você não saberá nunca o que tudo isso quer dizer".

própria aproximação e no próprio encontro. Ele habita o excesso” (COHEN-LEVINAS, 2014, p. 32). A carícia/o texto é envio que só vem enquanto rastro, resíduo, ausência de um sentido originário³⁵⁵, escritura como envio, cartão postal derridiano ou mesmo como o fora da linguagem foucaultiano, escritura que dobra sobre si e cada vez que duplica é um novo movimento num processo infinito. A linguagem, como dizer levinasiano, preserva a alteridade, não como propriedade ou cópia do *mesmo*, mas como singularidade que é mantida não como manutenção de uma regra, - o que já seria contínua repetição do *mesmo* -, mas como mistério, desconhecido, desejo de exceder (FAVREAU, 2012, p. 127).

Na linguagem e no erotismo, no fundo, há sempre encontro, doação, já que o homem é para o *outro* antes mesmo de ser. A irrupção do *outro* é uma diferença que difere, que nos difere e que difere sempre de si mesma. Isso significa que pensar a diferença como o *outro*, como o que é infinitamente distante é pensá-la na impossibilidade de uma unidade, de uma mesmidade, tendo em vista que isso implicaria concebê-la como o *outro* de mim, identidade condicionada ao *eu*. O que pode acontecer e, de fato, ocorre na maioria das relações eróticas dos personagens malrucianos é a negação do *outro* no plano do dito, entretanto a possibilidade dessa negação repousa na própria atestação do rosto do *outro*, hostilidade atentando hospitalidade, âmbito do dizer. No erotismo, pensado em termos levinasianos, o *outro* é esse que excede qualquer compreensão que se possa empreender, infindição do encontro com esse que é desde sempre ausente. Nos personagens malraucianos, esse traço, essa infinita diferença não se revela na capacidade que o *eu* tem de conhecer os seres, o que é impossível, como decreta Gisors, e sim na inumanidade, na estrangeiridade do *outro* que insiste em durar. E o que é o amor de May e Kyo senão o respeito a essa estrangeiridade, a acolhida do inevitavelmente excedente no *outro*? Talvez seja isso que o revolucionário tenha entendido ao pensar em sua mulher: “Je ne la connais que dans la mesure où je l'aime, que dans le sens où je l'aime³⁵⁶”. Não que o amor seja o meio privilegiado de conhecer o *outro*. Do mesmo modo que Kyo era para May mais que sua biografia, não poderia pretender conhecê-la, limitando-a as suas operações cognitivas. Ao amá-la, Kyo

³⁵⁵ Remetemo-nos novamente à fala do professor Piero Eyben em seu curso “Escritura e Desconstrução”, ofertado no segundo semestre de 2016. No fundo, grande parte das reflexões desenvolvidas ao longo da tese, em especial nesse tópico, tem como ponto de partida as ideias por ele disseminadas no referido curso.

³⁵⁶ “Eu não a conheço senão na medida em que a amo, no sentido em que a amo”.

renuncia a tentativa de compreendê-la, aceita sua ausência, sua distância, única maneira de abrir-se a ela, de se aproximar.

O discurso ou a abertura ao *outro* é endereçamento a uma presença espectral, que continua a me demandar na medida em que me provoca emoção, mesmo estando morto. Relação com a morte que não é mera lamentação por esse “já não-vivo” heideggeriano, mas contínuo apelo, fala a partir dos ecos, dos vestígios do *outro* que passou. Se há um sentido na morte, ele é para Levinas muito mais o vocativo que persiste em responder à máscara mortuária do *outro* que a possibilidade apropriativa do ser-para-a-morte de Heidegger. Mesmo na morte segue o “diálogo entre dois infinitos”. Nesse sentido Levinas atribui à morte contornos éticos, não é a possibilidade da minha morte que importa, a finitude do ser, mas a morte do *outro* como apelo por responsabilidade. Ainda que o *outro* tenha morrido, rosto tornado máscara, - como a fronte arroxeadada de Kyo que nunca teria rugas (MALRAUX, OC1, p. 278) -, permaneço responsável por ele, mesmo que não tenha sido eu quem o tenha matado ou feito sofrer. Kyo, antevendo a dor de May de sobreviver a sua morte, sente remorsos de morrer numa ironia crispada (*idem, ibidem*, p. 271) de quem sabe que não é fácil sobreviver ao *outro*, pois como afirma Derrida referindo-se ao poema de Celan, sobreviver à morte do *outro* é o fim do mundo (2003, p. 74). É por isso que, com a morte de Kyo, o mundo de Gisors havia perdido o sentido. Mais ainda: havia acabado, o mundo não poderia existir sem seu filho. Opera-se aí um desajuste temporal, Gisors é atirado para fora do tempo (MALRAUX, OC1, p. 742). Embora na maioria dos romances de Malraux os heróis se ocupem da própria morte, desafiando o destino, – esse é o grito de revolta de Perken, Tchen, Garine-, há na morte do *outro* um tipo de acolhimento. Não se trata de identificação ou introjeção freudiana, em que o luto consiste no processo natural de substituição do objeto do desejo, mas de respeito ao *outro*, isto é, “[...] *je dois* (c'est l'éthique même) porter l'autre en moi pour lui être fidèle, pour en respecter l'altérité singulière³⁵⁷” (DERRIDA, 2003, p. 74, grifos do autor)

Como May que estabelece uma comunicação com Kyo na morte, afinal, “[...] a vida não era o único modo de contato entre os seres” (MALRAUX, OC1, p. 698), Gisors o acolhe na morte, porque “[...] tudo quanto o destruía encontrava nele um acolhimento ávido” (MALRAUX, p. 743). A responsabilidade de acolher é tal como a

³⁵⁷ “[...] *eu devo* (é a ética mesma) portar o outro em mim para lhe ser fiel, para respeitar sua alteridade singular”.

de portar, carregar uma criança. Gisors havia passado trinta anos cuidando para que seu filho se tornasse um homem, bastou um só dia para que o matassem (MALRAUX, OC1, p. 761), entretanto continuaria falando a Kyo, através da morte, num balbucio à beira do silêncio, com a única voz que talvez ele pudesse ouvir: a voz da dor humana que parecia dominar Gisors até o ponto de desaparecer, lá onde esvanece o próprio canto da terra, numa paz trememente (*idem, ibidem*, p. 760).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em Malraux, o erotismo foi comumente lido na chave da subjetividade aguçada, da peripécia do *eu* em fuga da angústia de existir. As relações eróticas descritas em seus romances podem ser pensadas como imposição egoísta dos heróis masculinos que, na tentativa de sobressair-se ao destino, constrange, nega o *outro*. Na esteira desse pensamento, encontramos um Malraux misógino que não só não conferiu grandes papéis às personagens femininas, como as limitou ao universo sexual de seus heróis. Alguns críticos, duvidando da importância que o autor atribuiu a May, personagem de *La Condition humaine*, afirmam que ela sequer pode ser pensada como uma mulher, já que seus traços físicos, seu engajamento na luta política a coloca no mesmo nível dos camaradas revolucionários, compartilhando com eles uma fraternidade viril. Essa é a opinião de Norman Houde que assevera que: “May et Valérie semblent être des copies plus ou moins conformes de Kyo et de Ferral, plutôt que des personnages autonomes³⁵⁸” (1972, p. 6). Impera entre Houde e outros críticos a concepção de erotismo atrelada ao constrangimento e à humilhação da parceira.

Se a proposta inicial do projeto de tese, - que pretendia dialogar também com a obra de Albert Camus-, era caracterizar o erótico a partir da afirmação egoísta do *eu*, com a mudança de linha de pesquisa e do arcabouço teórico, percebemos que o desafio seria pensar, a partir da escritura de Malraux e do diálogo com a filosofia, o erotismo para além da ideia de constrangimento e humilhação, portanto, perceber o *outro* não como inimigo e objeto de posse, mas como alteridade inacessível. Ademais, compreendemos que não conseguiríamos abordar o erotismo, pretendendo uma nova leitura de suas obras, sem indagar sua escritura, sem colocar em questão a própria literatura e, com ela, a crítica literária. De fato, anuímos que é possível ler a obra de Malraux a partir da ótica hegemônica do *eu*, - foi o que apresentamos na primeira parte da tese-, e no que diz respeito a sua escritura, a crítica atribuiu um lugar privilegiado ao autor, detentor do sentido último do texto, estabelecendo relações de parentesco e semelhança entre sua vida e suas

³⁵⁸ “May e Valérie parecem ser cópias mais ou menos conformes de Kyo e Ferral do que personagens autônomas”.

narrativas. Como afirma Edson Rosa da Silva, a crítica se ocupou da obra como se essa fosse um espelho da vida do autor, de seu tempo e de suas ideias (SILVA, 1999, p. 42). Não é por acaso que suas obras se encontraram, e ainda se encontram, fora do que se chamou de 'literatura moderna' ou escritura, Julien Dieudonné chega a remarcar que mesmo Roland Barthes relegou a obra de Malraux a uma dimensão expressiva e referencial, a uma literatura 'ultrapassada' (2003, p. 217).

Se é possível encontrar na obra malrauciana o excesso da consciência de si entre os personagens e a presença do autor nos textos, em contrapartida, procuramos na segunda parte da tese traçar outro caminho, a partir de indícios, disso que restou além da hegemonia do *eu*: no erotismo, a irrupção do *outro*, em seus vestígios colhidos aqui e acolá, na escritura, o abandono da procura do homem na obra (SILVA, 1999, p. 48). Caminho que começou a ser esboçado com as discussões realizadas no Grupo de Pesquisa "Escritura: Linguagem e Pensamento" e nos temas propostos pelo Prof. Dr. Piero Eyben em seu curso "Escritura e Desconstrução", que acabaram conduzindo a pesquisa às indagações dos teóricos dos anos Sessenta, quando a literatura é tornada um problema.

Nesse contexto, o diálogo com Barthes, Foucault, Blanchot fez-se necessário para refletir o novo lugar do autor e uma nova concepção de literatura. Não se tratou de negar a existência do autor, pois como bem salientou Foucault, esse preserva sua função no discurso, entretanto não está mais no coração da obra, onde era tido como seu proprietário. O texto lê-se sem inscrição do Pai, diz Barthes. O que se buscou compreender foi sua fragmentação, sua dissolução, ao escrever o autor apaga seu nome, retomando uma expressão batailliana, o que significa o seu deslocamento do centro da obra em direção às margens. Ao tentar comunicar sua experiência, sua vida, o escritor falha, a pretensão (auto)biográfica sofre sempre distorções.

O que sobra nesse espaço literário deixado pela "morte do autor" não é senão o vazio da linguagem, vazio que permite que ela afaste-se de si mesma. O que é, afinal, essa dobra, esse movimento de transgressão que Foucault, recorrendo ao texto batailliano, vai atribuir à literatura moderna, à escritura? Extrapolação dos signos e disseminação de sentidos, procurando outro nível de expressividade, não mais ligada à experiência de um sujeito ou à tradução de uma consciência, e sim ao

estabelecimento de uma linguagem que seja capaz de expressar justamente o seu limite, um vazio, um tipo de abismo, em que ela vai negar a si própria, movendo-se para um exterior da linguagem. “Negar o seu próprio discurso [...] é fazê-lo incessantemente passar para fora de si mesmo, despojá-lo a cada instante não apenas daquilo que ele acaba de dizer, mas do poder de enunciá-lo”. (FOUCAULT, 2009 p. 224).

Passar para fora de si, forçar a escritura ao seu extremo, - limite do pensável e do dizível-, é extrapolar a *episteme*, transgredir os signos instituídos, experiência do estupor, do êxtase, do gesto sem palavra. Ora, aqui encontramos a pedra de toque para pensar o erótico em Malraux para além da hegemonia do *eu*, para além da afirmação cega e viril de seus heróis. ‘Gesto’ que Blanchot, em certa medida, havia assinalado na obra de Malraux ao dizer que esse fez de seus livros vozes de grandes pensamentos da história, sem que essas deixassem de ser elas mesmas, ou seja, vozes que nos fazem lembrar que a discussão é possível e que o discurso pode não se deixar romper pela violência (BLANCHOT, 2005, p. 224-225). Discurso que é o próprio enfrentamento que o autor se propôs diante do curso da história, indo ao seu encontro, como quem vai lutar contra o irremediável, no entanto, ao ir adiante, acolhe essa provação, essa irremediabilidade “como chance suprema que lhe é dada para se realizar diante do que o ameaça” (BLANCHOT, 1997, p. 204). Essa rivalização com a história é talvez o que leva Malraux a afirmar, na contracorrente de seus críticos, que “[l]e monde s’est mis à ressembler à [s]es livres³⁵⁹”.

Foi a partir dos romances de Malraux e das relações erótico-amorosas de seus personagens que procuramos pensar o gesto sem palavras, o dizer sem dito, o remetimento ao *outro*. Sem negar a possibilidade de que o erotismo possa ser compreendido como objetificação da mulher, como humilhação do *outro*, preferimos buscar aí indícios da irrupção da alteridade numa dimensão pré-conceitual, numa relação ‘não alérgica’ e anterior a qualquer conhecimento. Optamos por deixar de pensar o *outro* como possibilidade de transgressão ou como objeto de sacrifício para, através dos conceitos de Levinas, interpelá-lo como Rosto, como o absolutamente outro, como esse que está infinitamente distante de mim e que, ao me superar, me incomoda, desordena minha temporalidade, desestrutura-me. Se o

³⁵⁹ “[o] mundo colocou-se a parecer meus livros”.

outro se revela a mim, se irrompe, é sempre como mistério, como o que não poderei nunca desvendar.

Esse é um dos grandes dramas dos heróis malraucianos: Tchen, Ferral, Perken, e mesmo Kyo, precisam enfrentar o fato de que o *outro* jamais lhes pertencerá. A relação erótica não é um meio privilegiado de apropriar-se do *outro*, de constrangê-lo a desnudar seu ser. Se há entrega, doação na relação sexual, não pode ser entendida como acesso ao *outro*, como domínio sobre ele. Para alguns, em especial Perken e Ferral, o erotismo torna-se o lugar do fracasso, porque nele qualquer esperança de posse sobre o *outro* se desfaz, porque a crença reconfortante na hegemonia do *eu* rui. Nem Perken nem Ferral chegariam a compreender as sensações de suas parceiras, o que, segundo eles, poderia ser um primeiro passo para conhecê-las. Ambos permanecem como meros expectadores incapazes de progredir em direção ao conhecimento, embora não deixem de tentá-lo. São meras vítimas, reféns enquanto sonham ser senhores. Perken, como Ferral, permanece escravo do corpo que supõe possuir. Sem que ousem admitir, são tão frágeis quanto Grabot que associava seu sexo ao poder, à possibilidade de seduzir e que depois de castrado torna-se o próprio símbolo da impotência.

No fundo, o que esses personagens encontram junto à busca por poder e ao desafio ao absurdo é a lucidez de que seus desejos de dominação não tinham nenhuma ressonância na realidade. As carícias que Ferral dava à Valérie na tentativa de submetê-la, de humilhá-la em seu prazer, não faziam senão suscitar nela a expressão fechada, a desconfiança, não a tornava sua nem a fazia menos distante.

A tomada de consciência de uma incomunicabilidade fundamental não impede que o erotismo não seja endereçamento ao *outro*, preservação da alteridade. Nisso o casal Kyo/ May distingue-se dos demais, pois, para eles a relação erótica não exclui a dimensão afetiva, o gesto de ternura. O que, por sua vez, não significa algum tipo de identificação ou complementaridade, ao contrário, aponta para o respeito à diferença, não apenas de ideias ou valores destoantes, mas do *outro* enquanto outro, como uma invocação que transcende a ideia de alteridade como uma biografia, como um conjunto de dados que podem ser conhecidos.

Por fim, podemos dizer que tanto no erotismo, quanto na escritura, a hegemonia do *eu* dá lugar a irrupção do *outro*, entendida como revelação do absolutamente outro, desse traço de uma passagem que jamais se fez presente (LEVINAS, 1978, p. 146) e que por sua alteridade infinitamente distante e inapreensível, desestrutura o *eu*, torna qualquer pretensão de apropriação inviável: a escritura de Malraux não pode recuperar o tempo perdido nem presentificar o que está ausente, o erotismo, em suas obras, não é um meio de acessar o *outro*, porque esse também não é uma presença que pode ser tornada minha, um corpo que posso possuir. Se há um diálogo ou se há uma relação entre Malraux e sua obra, entre o *eu* e o *outro* no jogo erótico só podem ser pensados na própria recusa de falar, na não significância, na ausência de qualquer retorno. O gesto erótico, - e escritural -, é um movimento em direção ao *outro*, aceno no vazio, apelo no silêncio, remetimento sem fim que não tem nenhuma garantia que chegue, que encontre qualquer significado.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALEXANDRIAN, *Histoire de la littérature érotique*. Paris: Édition Payot & Rivages, 2008.

AQUINO, Thiago André. A Linguagem do dizer e do dito em Emmanuel Levinas: Considerações introdutórias a *De outro modo que ser*. In: *Ágora filosófica*. Pernambuco, v. 15, n 1, jul/dez, 2015.

ASSELIN, Guillaume. Piller le temple. Contribution à une entropologie du sacré. À propos de *la Voie royale* d'André Malraux . In : *Religiologiques*, 31, printemps 2005, 135-150.

BAKHTIN, Mikhail. Epos e romance: sobre a metodologia do estudo do romance. In *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*. Tradução Aurora Bernadini, São Paulo: Editora Unesp, 1998.

BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. Tradução Jacob Guinsburg. São Paulo: Editora Perspectiva, 1987.

_____. *Essais critiques*. Paris: Éditions du Seuil, 1963

_____. *O Rumor da língua*. Tradução Mario Laranjeira. São Paulo : Martins Fontes, 2004.

_____. *O Prazer do texto*. Tradução Jacó Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1987.

BATAILLE, Georges. *L'érotisme.*, Paris : Les éditions de minuit, 2011.

_____. *La Littérature et le mal*. Paris: Gallimard, 2014.

_____. *A Experiência interior*. Tradução Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2016.

_____. *Le Bleu du ciel*. Paris: Pauvert, 1979.

_____. *Les larmes d'Éros*. Paris Union Générale d'Éditions, 2012.

_____. *História do olho*. Tradução Pedro Tamen. Lisboa: Edições Antônio Ramos, 1978.

_____. *O Padre C*. Tradução Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1999.

_____. Hegel, a morte e o sacrifício. In: *Alea: Estudos Latinos*. Rio de Janeiro, v. 15, n. 2, jul/dez, 2013.

_____. *Teoria da religião*. Tradução Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2016b.

_____. Sur La Condition Humaine. In: LARRAT, Jean-Claude. *La Condition humaine, roman de l'anti-destin*. Orléans: Paradigme, 1995.

_____. Goya. In: *Œuvres complètes*. Tome XI. Articles I 1944-1948. Paris: Gallimard, 1988.

BERNASCONI, Robert. "Only the Persecuted...": Language of the Oppressor, Language of the Opressed. In: PERPEZAK, Adriaan. *Ethics as First Philosophy. The significance of Emmanuel Levinas for philosophy, literature and religion*. New York: Routledge, 1995.

BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*. Tradução Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.

_____. *O Livro por vir*. Tradução Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

_____. *A Parte do fogo*. Tradução Ana Maria Scherer. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

BLEND, Charles. *André Malraux, tragic humanist*. Ohio: Ohio State University Press, 1963.

BOISDEFFRE, Pierre de. *André Malraux. La mort et l'histoire*. Paris: Éditions du Rocher, 1996.

BORGES, Jorge Luis. Otras Inquisiciones. In: *Obras Completas*. Buenos Aires: Emecé Editores, 1974.

_____. *Le libre de sable*. Tradução Jean-Pierre Bernes. Paris: Gallimard, 1988.

BORGES, Luiz Augusto. *O louvor do excesso: Experiência, Soberania e Linguagem em Batalha*. Tese de doutoramento. São Paulo: USP, 2011 (inédita).

BRETON, André. *Manifestos do Surrealismo*. Tradução Luiz Forbes. São Paulo: Editora Brasiliense, 1985.

CALIN, Rodolphe; SEBBAH, François-David. *Le vocabulaire de Lévinas*. Paris: Ellipses Éditions Marketing, 2002.

CAMPILLO, Antonio. Introducción. In: BATAILLE, Georges. *Lo qui entendio por soberanía*. Tradução Antonio Campillo e Pilar Orozco. Barcelona: Ediciones Paidós, 1996.

CAMUS, Albert. Le mythe de Sisyphe. In *Essais*: Paris, Gallimard, 1965.

_____. La Peste. In: *Théâtre, récits, nouvelles*. Paris: Gallimard, 1962.

_____. *O Mito de Sísifo: ensaio sobre o absurdo*. Tradução Ari Roitman e Paulina Watch. Rio de Janeiro: Record, 2004.

_____. *Os Justos*. Tradução Robson dos Santos. Porto Alegre: Editora Deriva, 2007.

CARDUNER, Jean. *La creation romanesque chez Malraux*. Paris: Nizet, 1968.

CHABOT, Chaques. L'Érotisme. IN : BONHOMME, Béatrice. *André Malraux Colloque*. Nice, Université de Nice, 1996.

COHEN-LEVINAS, Danielle. *Partilha da literatura*. Org. Piero Eyben e Alberto Pucheu. Vinhedo: Editora Horizonte, 2014.

COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria*. Tradução Cleonice Paes Mourão e Consuelo Fortes Santiago. Belo Horizonte, Editora UFMG, 2010.

DAO, Vinh. *André Malraux ou la quete de la fraternité*. Genève, Librairie Droz S.A., Genève, 1991.

DARDIGNA, Anne-Marie. *Les châteaux d'Éros, ou, Infortune des femmes*. Paris: La Découverte, 1988.

DELEUZE, Giles. *Foucault*. Tradução Cláudia Sant'Anna Martins. São Paulo: Editora Brasiliense, 2005.

_____. *A lógica do sentido*. Tradução Luis Roberto Salinas. São Paulo: Editora Perspectiva, 1975.

DELHOMME, Jeanne. *Temps et Destin*. Paris: Gallimard, 1955.

DERRIDA, Jaques. *Essa estranha instituição chamada literatura*. Tradução Marileide Dias Esqueda. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

_____. *Demorar*. Tradução Flávia Trocoli e Carla Rodrigues. Florianópolis, Editora UFSC, 2015.

_____. As mortes de Barthes. In RBSE- *Revista de Sociologia da Emoção*, v. 7, n. 20. Agosto, 2008

_____. *Béliers*. Le dialogue ininterrompu: entre deux infinis. Paris: Éditions Galilée, 2003.

_____. *Adeus a Emmanuel Lévinas*. Tradução Fábio Landa. São Paulo: Perspectiva, 2008.

_____. *Violence et Métaphyique*. Essai sur la pensée d'Emmanuel Levinas, s/d. In : <http://www.jacquesderrida.com.ar/>. Acesso em 10/10/2016.

DIEUDONNE, Julien. Barthes, leitor de Malraux: uma ocultação terrorista. *Alea*. Tradução Edson Rosa da Silva. Rio de Janeiro, v.5, n. 2. July/Dec., 2003.

DORENLOT, Françoise. *Malraux ou l'unité de pensée*. Paris: Gallimard, 1970.

DOSTOIÉVSKI, Fiódor. O duplo. In: *Obra Completa* : Vol.1. Tradução Natália Nunes. Rio de Janeiro : Aguilar Editora, 1963.

DOUDET, Sophie. Genre et registre. Vers une nouvelle conception du roman. In : MALRAUX, André. *La Condition humaine*. Paris : Gallimard, 2007 (Folio).

ELSEN, Claude. *Homo Eroticus*. Paris: Gallimard, 1953.

EYBEN, Piero. *Escritura do retorno: Mallarmé, Joyce e Meta-signo*. Vinhedo: Editora Horizonte, 2012.

_____. AnArquia do ensaio. Entre experiência e desastre. In: *Alea*. Vol. 13, nº. 2, julho-dezembro, 2011, p. 283-300.

FAVREAU, Jean-François. *Vertige de l'écriture*. Michel Foucault et la littérature (1954-1970). Lyon : ENS Éditions, 2012.

FITCH, Brian. *Le sentiment d'étrangeté chez Malraux, Sartre, Camus et S. de Beauvoir*. 'étranger à moi-même et à ce monde'. Paris : Lettres Modernes, 1964.

FOUCAULT, Michel. *As Palavras e as coisas*. Uma arqueologia das ciências humanas. Tradução Salma Tannus Muchail. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

_____. *Les Mots et les choses*. Une archéologie des sciences humaines. Paris: Gallimard, 1966.

_____. *A ordem do discurso*. Tradução Laura Fraga de Almeida. São Paulo: Edições Loyola, 1996.

_____. O que é o autor? *Ditos e Escritos III*. Estética: Literatura e Pintura, Música. Tradução Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Florense Universitária, 2009.

_____. Prefácio à transgressão. *Ditos e Escritos III*. Estética: Literatura e Pintura, Música. Tradução Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Florense Universitária, 2009.

_____. Linguagem ao Infinito. *Ditos e Escritos III*. Estética: Literatura e Pintura, Música. Tradução Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Florense Universitária, 2009.

_____. O Pensamento do exterior. *Ditos e Escritos III*. Estética: Literatura e Pintura, Música. Tradução Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Florense Universitária, 2009.

_____. Debate sobre o romance. *Ditos e Escritos III*. Estética: Literatura e Pintura, Música. Tradução Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Florense Universitária, 2009.

_____. Linguagem e Literatura. In: MACHADO, Roberto. *Foucault, a filosofia e a literatura*. Rio de Janeiro: Zahar, 2000.

_____. *Dits et écrits I*. 1954-1975. Paris: Gallimard, 2001.

GAILLARD, Pol. *Malraux*. Paris: Editions Bordas, 1970.

GAULUPEAU, Serge. *André Malraux et la mort*. Paris: Lettres modernes, 1969.

GODARD, Henri. Le mal dans La Condition humaine. IN : BONHOMME, Béatrice. *André Malraux Colloque*. Nice, Université de Nice, 1996.

_____. «Regards croisés», allocution prononcée le 20 avril 2005, à l'issue du colloque « André Malraux et la Chine », *Présence d'André Malraux*, nos 5-6, printemps 2006 : «Malraux et la Chine», actes du colloque international de Pékin, 18-19-20 avril 2005, p. 5-8.

GUTTING, Gare. *Foucault. A very short story introduction*. New York, Oxford, 2005.

HADDOCK-LOBO, Rafael. *Da existência ao infinito. Ensaio sobre Emmanuel Levinas*. Rio de Janeiro: Editora Puc-Rio, 2006.

HÉBERT, François. *Triptyque de la mort. Une lecture des romans de Malraux*. Montréal : Presses de l'Université de Montréal, 1978.

HEIDEGGER, Martin. *Ser e Tempo*. Tradução Fausto Castilho. Petrópolis: Vozes, 2012.

_____. *O que é isto – a filosofia ? Identidade e Diferença*. Tradução Ernildo Stein. Petrópolis : Vozes, 2006.

HEIMONET, Jean-Michel. *De la révolte à l'exercice. Essai sur l'hédonisme contemporain*. Paris: Éditions du Félin, s\d.

HOWLLET, Sylvie. *Eros, Thanatos et l'entomologie dans 'La Voie royale'*. In : http://malraux.org/wp-content/uploads/2009/07/images_documents_howlett1.pdf. Acesso em 16/09/2016.

HOUDE, Norman. *Malraux et l'érotisme*. In : http://digitool.library.mcgill.ca/webclient/StreamGate?folder_id=0&dvs=1507917343368~438. Acesso em 15/05/2015

JEANNELLE, Jean-Louis. *Signé Malraux : André Malraux et la question biographique*. Paris: Garnier, 2016.

_____. *Malraux, mémoire et métamorphose*. Paris: Gallimard, 2006.

JOYCE, James. Os mortos. In: *Dublinenses*. Tradução Guilherme da Silva Braga. Porto Alegre: L&PM, 2012.

KANT, Immanuel. *Crítica da razão pura*. Tradução Alex Marins. São Paulo: Martin Claret, 2002.

KORELC, Martina. *O problema do ser na obra de E. Levinas*. Tese de doutoramento. Porto Alegre: PUC-RS, 2006 (inérita).

LACOUTURE, Jean. *André Malraux: une vie dans un siècle*. Paris: Éditions Seuil, 1973.

LARRAT, Jean-Claude « Malraux à la lumière de Dostoïevski », *Acta fabula*, vol. 18, n° 2, « Malraux, en somme & dans le détail », Février 2017, URL : <http://www.fabula.org/revue/document10080.php,%20page>
Acesso em 25/04/2017.

_____. *Malraux*. Série Les écrivains. Paris: Éditions Nathan, 1992.

LASERRA, Annamaria. Figures de l'inconnaissable et du sacré. In: *André Malraux: entre imaginaire et engagement politique*. Actes du Colloque International. Rome: Aracne, 2001.

LAWRENCE, David. *L'amant de Lady Chatterley*. Tradução Pierre Nordon. Paris : Le Livre de Proche, 1991.

LECARME, Jacques. Malraux et l'autobiographie. *La Revue des Lettres Modernes*, série «André Malraux». Paris. v. 9, p. 35-48, 1995.

LEIRIS, Michel. Du temps de Lord Auch. In : *L'Arc*. Bataille. Aix-en-Provence, n°4, 1^o trimestre de 1971.

LEJEUNE, Philippe. *Le pacte autobiographique*. Paris: Éditions du Seuil, 1996.

LEVINAS, Emmanuel. *Eros, littérature et philosophie*. Paris: Éditions Grasset & Fasquelle, 2013.

_____. *Totalité et l'infini*. Essai sur l'exteriorité. Kluwer Academic, Martinus Nijhof, 1977.

_____. *Éthique et infini*. Paris: Fayad, 1982.

_____. *Alterité et transcendance*. Paris: Fata Morgana, 1995.

_____. *Entre nós. Ensaio sobre a alteridade*. Tradução Pergentino Stefano Pivatto. Petrópolis: Vozes, 2004.

_____. *Autrement qu'être ou au-delà de l'essence*. Kluwer Academic, Martinus Nijhof, 1978.

_____. *Paul Celan, de l'être à l'autre*. Saint-Clément-de-Rivière: Editions Fata Morgana, 2002

LYOTARD, Jean-François. *Chambre sourde*. L'antiesthétique de Malraux. Paris : Éditions Galilée, 1998.

MACHADO, Roberto. *Foucault, a filosofia e a literatura*. Rio de Janeiro: Zaar, 2000.

MAGALHÃES, Milena. Os véus da escrita autobiográfica em Jacques Derrida. *Em tese*, v. 14, ago., 2009, p. 27-38. Disponível em <http://periodicos.letras.ufmg.br/index.php/emtese/article/view/3379/3305>. Acesso em 10/05/2017.

MALRAUX, André. La Condition humaine. In : *Œuvres Complètes*, Tome I. Paris : Gallimard, 1989.

_____. La Voie royale. In : *Œuvres Complètes*, Tome I. Paris : Gallimard, 1989.

_____. Les Conquérants. In : *Œuvres Complètes*, Tome I. Paris : Gallimard, 1989.

_____. Le temps du Mépris. IN : *Œuvres Complètes*, Tome I. Paris : Gallimard, 1989

_____. La question des « Conquérants ». In : *Œuvres Complètes*, Tome I. Paris : Gallimard, 1989.

_____. Malraux et Trotski. In : *Œuvres Complètes*, Tome I. Paris : Gallimard, 1989.

_____. Les Noyers d'Alternburg. In : *Œuvres Complètes*. Tome II. Paris : Gallimard, 1996 (a).

_____. L'Espoir. In : *Œuvres Complètes*. Tome II. Paris : Gallimard, 1996 (a).

_____. Antimémoires. In : *Œuvres Complètes*, Tome III. Paris : Gallimard, 1996 (b).

_____. Les Voix du silence. In : *Œuvres Complètes*, Tome IV (Écrits sur l'art). Paris : Gallimard, 2004.

_____. Saturne. Le destin, l'art et Goya. In : *Œuvres Complètes*, Tome IV (Écrits sur l'art). Paris : Gallimard, 2004.

_____. Laclos et *Les Liaisons dangereuses*. In : *Œuvres Complètes*, Tome VI (Essais). Paris : Gallimard, 2010.

_____. D'une jeunesse européenne. In : *Œuvres Complètes*, Tomo VI (Essais). Paris : Gallimard, 2010.

_____. Préface au L'Amant de Lady Chatterley. In : *Œuvres Complètes*, Tome VI (Essais). Paris : Gallimard, 2010.

_____. Goya en blanc et noir. In : *Œuvres Complètes*, Tome VI (Essais). Paris : Gallimard, 2010.

_____. L'Homme précaire et la littérature. In : *Œuvres Complètes*, Tome VI (Essais). Paris : Gallimard, 2010.

_____. *Tentation de l'Occident*. Paris : Éditions Grasset, 1998.

_____. *A Condição humana*. Tradução Jorge de Sena. São Paulo: Abril Cultural, 1972.

_____. *O Caminho real*. Tradução Ana Maria Falcão. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988.

_____. *Los Nogales del Altenburg*. Tradução Victor Goldstein. Buenos Aires : Salamandra Editora, 1975.

_____. *Les Noyers de l'Atenburg*. Paris: Gallimard, 1948.

_____. *Le Temps du Mépris*. Paris: Gallimard, 1935.

MOATTI, Christiane. *La Condition humaine. André Malraux*. Paris : Nathan, 1991.

MOELLER, Charles. *Littérature du Xxe siècle et christianisme*. Tome III: Espoir des hommes. Tournai: Gasterman, 1957.

MORAES, Eliane Robert. Um oeil sans visage. De Lord Auch à Georges Bataille. *Revue Silene*. Paris, 2011. In: http://www.revue-silene.com/f/index.php?sp=liv&livre_id=159
Acesso em 10/12/2016.

MORALI, Claude. *Le traitement phénoménologique d'éros chez Emmanuel Levinas (Totalité et Infini) et Michel Henry (Incarnation)*. In : <https://claudemorali.wordpress.com/2011/02/17/%C2%AB-le-traitement-phenomenologique-d%E2%80%99eros-chez-emmanuel-levinas-totalite-et-infini-et-michel-henry-lincarnation-%C2%BB/?blogsub=confirming#subscribe-blog>. Acesso em 14/10/2016.

NANCY, Jean-Luc. L'excrit. In: *Alea: Estudos Latinos*. Rio de Janeiro, v. 15, n. 2, jul/dez, 2013a.

_____. Mas deixemos de lado o Senhor Bataille. In: *Alea: Estudos Latinos*. Rio de Janeiro, v. 15, n. 2, jul/dez, 2013b.

_____. L'intrigue littéraire de Levinas. In: _____. *Eros, littérature et philosophie*. Paris: Éditions Grasset & Fasquelle, 2013c.

NIETZSCHE, Friedrich. *Além do bem e do mal*. Ou Prelúdio para uma filosofia do futuro. Tradução Márcio Pugliesi. Curitiba: Hemus, 2001.

NUNES, Tiago. *Bataille, Lacan e a tautologia do singular*. Tese inédita, Brasília, UnB, 2012.

OUAKNIN, Marc-Alain. *Méditations érotiques. Essai sur Emmanuel Levinas*. Paris : Éditions Balland, 1992.

PAYNE, Robert. *Malraux*. Traduction de Pierre Rocheron. Paris : Éditions Buchet/Chastel, 1973.

PAZ, Octávio. *La flamme double: amour et érotisme*. Paris : Gallimard, 1994 .

PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Texto, crítica, escritura*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

_____. “Lição de casa”. In: BARTHES, Roland. *Aula*. São Paulo, Editora Cultrix, 1980.

_____. “Sartre, Barthes e Blanchot: a literatura em declínio?”. In: *Barthes/Blanchot: um encontro possível?* Rio de Janeiro: 7 Letras, 2007.

PICON, Gëtan. *André Malraux*. Paris : Gallimard, 1945.

_____. *Malraux par lui même*. Paris : Éditions Seuil, 1955.

PLATÃO. *O Banquete*. Tradução Donaldo Schüler. Porto Alegre : L&MP, 2013.

SANDFORD, Stella. Écrire en tant qu'homme Levinas et la phénoménologie de l'Éros. In : *Sens public*. <http://www.sens-public.org/article712.html?lang=fr>. Acesso em 10/07/2016.

SAINT-CHERON, Michaël. ‘La mort et l’autre ou Le dialogue avec Levinas. In : CHAMI, Anissa. *André Malraux Quête d’un idéal humain et de valeurs transcendantes*, Casablanca: Éditions la Croisée des chemins, 2007.

SARTRE, Jean-Paul. *O que é a literatura?* Tradução Carlos Felipe Moisés. São Paulo: Editora Ática, 2004.

_____. *A Náusea*. Tradução Rita Braga. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011.

SILVA, Edson Rosa. Antimémoires. « Ni faux, ni vrai, mais vécu » (réflexions sur l'autobiographique). In: *Lettres Françaises*. Revista da Área de Língua e Literatura Francesa, USP, vol. 3, 1999.

_____. Da representação do horror ao vazio da representação. In: *Revista Brasileira de Literatura Comparada* (ABRALIC), v. 9, Rio de Janeiro, 2006.

<http://revista.abralic.org.br/edicoes/detalhe/?id=9#>. Acesso em 17/09/2016.

_____. Antimemórias: um gênero narrativo?. *Remate de Males*, Campinas, SP, v. 26, n. 1, jan/jun. 2006 a. Disponível em:

<https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/remate/article/view/8636059>.

Acesso em: 30/06/ 2017.

_____. *As (não-) fronteiras espaço-temporais em L'Espoir de André Malraux*. Rio de Janeiro: Editora Rio, 1978.

SISCAR, Marcos E MAGALHAES, Milena. "A circunavegação autobiográfica". In: NIGRO, Cláudia Maria/ BUSATO, Susanna/ AMORIM, Orlando. *Literatura e representações do eu: impressões autobiográficas*. São Paulo: Editora UNESP, 2010.

STEPHANE, Roger. *André Malraux, entretiens et précisions*. Paris, Gallimard, 1984.

SURYA, Michel. In-significances d'acéphale. In: *Alea: Estudos Latinos*. Rio de Janeiro, v. 15, n. 2, jul/dez, 2013.

_____. *Georges Bataille, la mort à l'œuvre*. Paris : Gallimard, 2012.

TERNES, José. *Michel Foucault e a idade do homem*. Goiânia: Editora UFG, 1998.

THIBAUDET Albert. *Histoire de la littérature française de 1789 à nos jours*. Paris: Stock, 1936.

TOCQUEVILLE, Alexis. *A democracia na América*. Tradução Neil Ribeiro da Silva. São Paulo: Edusp, 1977.

TONNET-LACROIX, Elianne. *La littérature française de l'entre-deux-guerres 1919-1939*. Paris : Éditions Nathan, 1993.

TOOD, Oliver. *André Malraux: une vie*. Paris: Éditions Gallimard, 2001.

WAELEHENS, Alphonse. *La filosofia de Martin Heidegger*. Madrid: Instituto "Luis Vives" de Filosofia, 1952.