

AMINADAB E AMINADAB. CARICATURA, FORA DE CARICATURA
AMINADAB AND AMINADAB. CARICATURE, OUT OF CARICATURE

Eclair Antonio Almeida Filho¹
Amanda Mendes Casal²

RESUMO: Este ensaio tem por objetivo apresentar duas leituras, contrastantes, de Aminadab (meu povo, em hebraico): uma, que parte de uma representação pictórica na Capela Sistina por Michelangelo, outra, que, em éfrase na narrativa *Aminadab*, consiste na composição de Aminadab que inclui alguns dos expedientes empregados na pintura do ancestral de Cristo. A apatia ou o *pathos* não-patético que, na representação pictórica, revela os traços de uma invejosa antissemita se transforma, em Maurice Blanchot, não somente em um elemento positivo relacionado ao ser-judeu – tal como é possível imaginar o laço que há entre a cultura judaica e o pensamento blanchotiano –, como também em uma reflexão sobre *la pensée (de) l'impossible* que dissolve os modos ditos tradicionais de apreensão da experiência, da linguagem e do pensamento.

PALAVRAS-CHAVE: Aminadab. Caricatura. *Pathos* não-patético. Fora.

Cada sociedade tem tendência a degradar seus adversários até a *caricatura* [...] Na ordem de valores aristocráticos romanos, o *Judeu* era reduzido à caricatura [...] Platão torna-se em mim uma caricatura [...] (Nietzsche).

Na Capela Sistina, as representações destinadas ao ciclo dos ancestrais de Cristo parecem sugerir se não um cansaço, ao menos uma apatia profunda. As lunetas do templo são eminentemente preenchidas por formas humanas em cujo abandono de membros há quase um traço a mais de flacidez em relação às representações pictóricas e plásticas que são peculiares ao Michelangelo de *Pietà*, cujo gigantismo dos membros inferiores e superiores confere ao observador a impressão de justeza artística de medidas, porque, afinal, a Virgem deveria acolher um tão imenso quanto sublime Cristo. Dir-se-ia que os ancestrais não estão reunidos, isto é, não há a construção de uma cena – nem a sequência de uma história – da qual se depreenda um deflagrador destas expressões de modorra ou de languidez que, tão estáticas quanto sua disposição paratática sugere, devêm afecções desta massa homológica de seres dos quais as inscrições fornecem um só dado – seus nomes e a sugestão de que todos eles formam uma família dissoluta de pagãos (judeus) dos quais proviria o Deus humanizado. A cristalização paratática das imagens que não se aproximam de modo algum à vivacidade do drama da salvação cristã torna-se mais evidente, sobretudo, quando se observa Aminadab (1511-1512),

¹ Professor Adjunto do Curso de Tradução Francês-Português da UNB. eclair.filho@hotmail.com

² Pesquisadora de Iniciação Científica CNPQ-UNB com pesquisa para um Glossário Maurice Blanchot.

³ Nietzsche citado por Blanchot em *L'Écriture du désastre*, p.188. amendescasal@yahoo.com.br

Revista Literatura em Debate, v. 5, n. 8, p. 244 - 256, jan.-jul., 2011. Recebido em 31 maio; aceito em 7 jun. 2011.

partilhando o semicírculo da luneta com uma jovem que penteia os cabelos. Seus olhares não se tocam do mesmo modo que nenhum dos ancestrais sequer fita um de seus “irmãos” ou alguma forma animada; olhos semicerrados, olhos oblíquos ou tão esquivos que se furtam à imagem. Se se insiste que há uma narrativa na disposição dos afrescos, é uma história tão frívola, sem carne e sangue, que se esqueceu de ser contada de sorte que é como se houvesse uma intransmissibilidade sensível, ou melhor, uma incomunicabilidade entre, digamos, o Antigo e o Novo Testamento, tão-somente acoplados no templo sem que o Antigo pudesse revelar, figuralmente, a vinda de Cristo ou a história sublime da salvação. Estes homens e mulheres, numa dimensão mais apavorante do que na *Divina Comédia*, estão às portas do palco em que se encenará o drama da salvação, mas se recusam a transpô-las ou talvez esta “enfermidade” que os assola seja já uma recusa essencial.

A história frívola nos reporta às observações de Giovanni Careri (2010) sobre a aparição de Aminadab, que poderia ser traduzido por “meu povo”, em Jeremias: “Será que uma jovem esquece os seus enfeites ou uma noiva esquece o seu cinto? O meu povo se esqueceu de mim por dias sem conta” (2, 32). Este pequeno fragmento do Antigo Testamento encontraria uma estranha representação na luneta da Sistina? Num extremo, “meu povo”, em outro, o abandono, o esquecimento, o desinteresse e a separação absoluta da jovem vaidosa que se dedica – tão minuciosamente quanto lhe permite a modorra – a cuidados epitalâmicos tão femininos. Os retratos – designemo-nos deste modo – dos judeus, ancestrais afastados de Cristo – que não pensaríamos compor um álbum de família – poderiam amplamente pertencer a um empenho invectivo de caricaturização, por meio da demonstração epidítica do caráter vicioso destes homens e mulheres? A esta pergunta Careri não responde definitivamente, mas, por meio de um jogo quase sugerido pela disposição iconográfica que circulava de modo mais ou menos coetâneo a Michelangelo, sugere o que talvez mais nos detenha à fisiognomonia dos ancestrais de Cristo, representados na Sistina: a apatia daqueles corpos, somada à estranha posição de Aminadab (de frente ao passo que se veem muitos deles em posições não frontais), como se estivesse, de ombros caídos, de braços cruzados, sentado, guardando, pacientemente, a entrada daquele círculo.

No ensaio a que nos referimos, o cotejamento iconográfico se destina à verificação da provável similitude entre as representações medievais antissemitas e o conjunto de judeus da Sistina. Um exemplo seria o voo iconográfico sobre o retrato do judeu errante, empunhando um cajado, como se vê, aproximadamente, na Sistina e como o constituem algumas representações medievais de sorte que o tipo “judeu errante” passa a corresponder à imagem de

Saturno em uma gravura da roda da fortuna. A redução caricatural se dá de modo mais patente quando se analisa uma gravura de Saturno, no momento flagrante em que devora os filhos, tendo junto ao peito o *signum* judaico – tal como se vê em Aminadab –, uma espécie de dado de cultura, de dado da condição infame judaica, na forma de um adereço caricatural que se presta a compor o retrato epidítico. Mas de que modo se relacionam o que aqui designamos por dimensão caricatural e a menção a Saturno? Ora, toda a composição de um *pathos* apático – no humor fleumático que parece correr junto à flacidez das imagens –, estreitamente associado ao caráter judaico, já seria uma menção silenciosa a Saturno de modo que a referência transparente nos leva a crer na valoração negativa de um princípio de “desorganização” inerente aos modos de associação dos judeus que suporíamos representar uma inversão essencial se se comparasse estes modos ao princípio comunal e fusional cristãos. A caricaturização encerra, pois, um *semblant* de jogo de tensões que se revela no momento em que se aponta o vicioso, sendo, pois, as tensões dissolvidas pela pujança da violência daquele que degrada por meio da tipificação. Deste modo, a demonstração dos vícios poderia se circunscrever, em princípio, por uma espécie de *tutoiement*, um endereçamento segundo o qual se prevê que haja uma palavra de poder que engendrará o rebaixamento invectivo. Quintiliano, por exemplo, em *Instituições Oratórias*, depreenderá, dos argumentos que se podem destacar de pessoas em razão de ações perpetradas, a origem, a nação e a pátria. Ademais, conforme os princípios da fisiognomonia é possível, sucintamente, recorrer às fontes iconográficas a fim de cotejar um conjunto de vícios aludidos até mesmo pela própria conformação física.

Tácito, em *Histórias*, sumariza os vícios do povo judeu na seguinte descrição: “lá é profano tudo o que para nós é sagrado, legítimo tudo o que nós temos por abominável” (V, 5, 4). Inicialmente, propõe-se uma aproximação entre o povo judeu e Saturno uma vez que se relaciona a fuga dos judeus da ilha de Creta em direção à Líbia à narrativa mítica da retirada de Saturno em virtude da ofensiva vitoriosa de Júpiter. A errância dos judeus ainda é expressa por meio do relato do episódio em que Judeus, segundo Tácito, reconhecidos como “homens infectados” e “malditos dos deuses”, são desterrados do Egito, território ameaçado pela peste que o afligia. Moisés – que confiará a seu povo o futuro de nação – devém o guia espiritual daquele povo, que, em exílio, caminha por sete dias até encontrar a terra em que se estabelecerá e erguerá seu templo, que será dedicado ao animal asno já que, durante os dias de dispersão, uma manada destes animais lhe indicou um curso d’água, matando-lhe a sede. Tácito também sumariza alguns costumes do povo judeu, como a abstenção de carne de porco em virtude da associação deste animal à lepra, que o assolou, o hábito de jejuar em virtude dos

longos períodos de fome sofridos e da parca alimentação com pão preparado sem o levedo na premência de colher rapidamente o trigo – de que podemos depreender o não-enraizamento de um povo, entregue à errância –, e também o costume de descansar no sétimo dia da semana, o que remete à caminhada do Egito até Jerusalém. Tácito acrescenta que, como este povo é “seduzido pela atração da preguiça”, passou a dedicar também o sétimo ano ao descanso, mas, em se aventando outras hipóteses para este hábito judaico segundo a evocação de testemunhos gerais que, comumente, circulavam sobre os judeus, há mais uma vez uma menção a Saturno – do qual poderiam emanar os princípios de sua nação – em honra do qual, provavelmente, se poderia relacionar o costume (o que também nos remete à coincidência entre a retirada deste povo e a de Saturno), como também a possibilidade de, dentre os sete astros que governam o céu, Saturno ser o mais elevado no orbe de sorte que a referência ao número sete também poderia ser associada à recorrência septenária no curso de grande parte dos astros. A descrição de Tácito segue com mais alguns “vícios”, próprios aos judeus: a hostilidade em relação aos estrangeiros, a licenciosidade entre pares, a ausência de angústia ante a morte, a pulsão de procriar, a recusa de erguer efígies para honrar deuses e homens egrégios de sorte que os judeus se recusam a conceber seu deus tal como se configuraria a imagem de um homem. Por fim, há um dado particularmente interessante, ainda que se possam relacionar os ritos dos judeus ao deus Baco, em virtude de seus sacerdotes empregarem a flauta e os tambores e por se ter descoberto, uma vez, num templo, uma parreira representada em ouro, crê-se que não é possível visto que Baco instituiu festas felizes que despertam o riso ao passo que “o culto dos judeus é bizarro e lúgubre” (V, 5,5). Mais uma vez, no comentário de Tácito, reverbera, silenciosamente, a menção a Saturno visto que se associam os ritos judaicos à dimensão tétrica e melancólica que, no plano simbólico, remete ao deus.

Se no mundo antigo se verifica uma moção de compor um retrato ridículo dos judeus, ainda poderíamos nos reportar ao ensaio de Careri (2010), no qual se assevera que esta espécie de torpor, de melancolia na iconografia que se destina à representação do povo judeu, conforma-se num *pathos* (apático) de “uma inércia espiritual”, a inércia daqueles que se recusam a aceitar a Encarnação do Messias ainda que lhes venham os mais terríveis castigos em razão de sua negação de Cristo. Isto se torna patente em uma das imagens da bíblia moralizada em que o profeta Elias anuncia a Virgem Maria enquanto judeus adormecidos são incapazes de receber a inteligência da verdade espiritual revelada a quem quisesse ou pudesse ouvir. Um dado interessante, que se pode confrontar com o trecho de Tácito, é exatamente que se experimenta uma cisão entre parentesco espiritual e parentesco carnal, que se verifica nos afrescos

da Capela Sistina, e, mais amplamente, em toda a tradição cristã. Ora, os ancestrais “carnais” de Cristo estão lá representados, mas a composição de seus “retratos” está muito distante de um álbum de família de modo que aqueles homens e mulheres parecem tão-somente remeter a um dado histórico, a um dado de realidade da vinda de Cristo; a partir deste dado, a concepção divina de Cristo no ventre de Virgem Maria assinala uma ruptura em relação aos ancestrais. Agora os ancestrais são um círculo em cuja ignomínia torna-se sensível sua retração diante da vinda do Messias e diante do Cristianismo que tudo pode assimilar, que se difundirá pelas terras de todo orbe ao passo que, como sugere Tácito, os judeus se fecham aos prosélitos de sorte que para segui-los é preciso negar pais e irmãos, abandonar e amaldiçoar sua pátria e nação. Os judeus são a separação absoluta; o Cristianismo, a comunhão. Como seria possível unir cristianismo e judaísmo em um vocábulo como judaico-cristão, frequentemente proferido não somente por um homem de saber?

O que mais nos interessou no ensaio de Giovanni Careri é justamente o seu mergulho que visa a perscrutar em que medida a composição que, aqui, designamos por caricatural, no retrato vicioso do povo judeu, é absorvida contemporaneamente e, para tanto, Careri remeterá ao *En attendant Godot*, de Samuel Beckett, de modo que se proporá uma inversão dos vícios, segundo a atenção positiva conferida em sua obra tanto ao cansaço, à apatia e à fraqueza das personagens quanto à improficuidade vazia do cenário. Consideramos, pois, outra dimensão possível de análise a partir da proposição de Careri de justapor à imagem de Aminadab a imagem de uma cena da peça de Beckett. Ora, talvez o que mais nos tenha despertado a atenção quanto ao ensaio, inicialmente, é a representação de Aminadab (meu povo) em virtude de um romance de Maurice Blanchot, de 1942, homônimo, e de uma, digamos, coincidência analítica entre a leitura de Beckett por Careri e uma leitura nossa do *pathos* não-patético nos *écrits* de Blanchot. Não se trata de uma inversão dos vícios em virtudes segundo uma leitura contemporânea das afecções do *pathos* apático ou não-patético, tais como a fraqueza, o cansaço e a infelicidade (ou a desgraça) – o que nos remeteria à leitura do neutro em Blanchot realizada por Olivier Harlingue (2009). Sequer é possível afirmar que a composição de *écrits* visa a representar, ficcionalmente, o povo judeu ou mesmo que Beckett se propõe a fazê-lo. O que propomos afirmar é que, em certa medida, é possível observar na literatura do século XX, anterior e posterior a Auschwitz – se fosse possível determinar e orientar as formas literárias segundo Auschwitz, tarefa que acreditamos impossível –, uma resposta ao antissemitismo, sem que para tanto a literatura transforme-se na síntese moralista de uma tese, ou seja, num campo de luta ou mesmo num espaço de resistência à cultura. Ora, a literatura, em seu jogo

com o artifício e o engodo, não poderia fugir a certa dimensão caricatural quando se recolhem nas páginas de um livro racionalizações ideológicas que, no espaço literário experimentam o mágico da dissolução e do desaparecimento. Poderíamos nos lembrar do Leopold Bloom, de Joyce, este Ulisses impossível – ainda que pudéssemos afirmar que Odisseu já é um Aquiles impossível e que Enéias é um herói épico dissoluto –, que come rins no café da manhã, que ejacula motivado pela sugestão erótica de uma mulher, que foge ao arremesso de uma lata de biscoitos do Cidadão ofendido pelo discurso de um judeu – “ensebado” pelos excessos na digestão das vísceras de animais, traído pela esposa e incapaz de conceder a vida a um filho, o que lhe assinala uma profunda improficuidade haja vista que os judeus ‘sempre esperam o Messias nos filhos que engendram’ – em que se observa que os homens mais eminentes do Ocidente foram judeus, incluindo Cristo. Parte da *Recherche* se constrói entre Swann e o caso Dreyfus...

Maurice Blanchot, em seu ensaio *Après coup*, proporá, inicialmente, uma leitura de *récits d'avant Auschwitz*, como *L'Idylle*, *Le dernier mot* ou mesmo *A Metamorfose*, de Franz Kafka, que se abrirá à reflexão de que todo *récit* seria anterior a Auschwitz, uma reflexão toda outra em se considerando Adorno, que versou sobre a impossibilidade de se escrever um *récit*-ficção de Auschwitz. Em *Après coup*, o *récit* (de depois) se escreveria a partir da responsabilidade de testemunhar o impossível, visto que o ataque (*l'atteinte*) do evento de Auschwitz – esta queimadura total – destruiu – queimou – toda possibilidade, extinguindo “a felicidade de fazer que se espera no mais medíocre silêncio” (1983:98). Toda obra de escritura que supõe uma comunidade literária e anônima – ainda que exatos cento e vinte e um homens, incluindo homens “de letras”, tenham assinado o manifesto pelo direito à insubmissão ante a guerra da Argélia – se afirmaria no desobramento ainda que a obra não soubesse como se endereçar, se reportar a ele ou atingi-lo. Os *récits* de Maurice Blanchot acenam para uma comunidade (literária) – que se cambia em ausência de comunidade – que responde, escrevendo, como a literatura pode ser possível mesmo diante de Auschwitz, mesmo segundo a dissolução de todo um ambiente intelectual anterior à grande guerra que supusera o fim da história. Os *récits* de Blanchot, em que se poderia ressoar tanto a impossibilidade da troca de palavra (pública) entre homens que, ou se falam ou se matam, quanto o cansaço, a fraqueza ou a desgraça, numa referência a Pascal, pela afirmação da inexorável destruição humana, reportariam ao indestrutível enquanto destruição infinita que nunca se cumpre, que não chega ao fim. Escrever – sem que se ligue alguma importância a escrever – se faz, exatamente por isso, sob a atração do desobramento. Poderíamos nos lembrar da atração da preguiça, em Tácito?

Aminadab de Blanchot, em cuja leitura não nos esquivaríamos de diversificar a leitura de *O Castelo* de Kafka à medida que nos recordamos de uma leitura realizada por Blanchot em que se sugere que há no *récit* de Kafka uma atração (sem desejo, uma atração de passividade) de cansaço e de insônia – K. está cansado demais para enlouquecer ou mesmo para morrer –, torna-se a possível écfrase da (em relação de oposição à) sequência do ciclo dos ancestrais da Sistina. Neste livro, se experimenta uma relação outra com a passividade – com o *pathos* não-patético dos afrescos da Sistina – de sorte que uma obra como *L'Entretien infini*, em se reportando à leitura de um pensamento (do) impossível, dirá o *pathos* não-patético segundo o qual se presume a dissolução do poder na relação entre os homens. Thomas, que diríamos ser a personagem a que responde o livro *Aminadab*, em linhas breves, é um homem que vem caminhando, não se sabe de onde, não se diz estrangeiro, o que nos desperta a memória de outro *récit*, *L'Idylle*, no qual lemos uma espécie de colônia, de sanatório, que oferece uma estadia que se prestará a manter o hóspede sempre estrangeiro de modo que, quando ele sentisse estar em casa, seria enviado, como estrangeiro, a outro lugar. Thomas adentra uma residência por descobri-la aberta e lá passa a viver entre hóspedes e serviçais, provando a inépcia da violência do descuido destes domésticos, da desatenção da lei que rege uma massa de locatários, uma inépcia que se transmite às pinturas na parede em cujas minúcias se observava a disposição de cada aposento na substituição dos objetos por um símbolo grosseiro e vago. Na descrição de uma destas pinturas, no lugar de uma lâmpada, um sol, no aposento sem janela, a representação da rua em frente à janela, com suas lojas, com suas árvores, ao passo que os objetos do aposento se substituíam pela desorganização de objetos que se mantinham no lugar de outros objetos. Assim, a cama devinha um conjunto de cadeiras sobre o qual se dispunha um colchão. Thomas, como um dos novos hóspedes, deveria ser retratado em um daqueles quadros, mas, aqui, se observa um dado muito interessante: Thomas – em vigília? adormecido? – se estende sobre um divã em uma tão apática flacidez de membros, em um abandono da cabeça e dos ombros – como quando Thomas se recolhe ao chão, antes que lhe convidem à entrada subterrânea do grande hotel –, que não nos franquearíamos de mencionar os afrescos de Michelangelo. Thomas, agrilhado num jovem (pintor?), será acompanhado durante sua “estadia” por este homem que ele quase não fita, ainda que seus rostos se choquem, deslizando asperamente um pelo outro, um homem em cujo rosto Thomas supõe outra face – uma face duplicada e tão grosseira quanto as pinturas –, gravada em tintas. Sua apatia o faz errar de porta em porta, de cômodo em cômodo, seja em busca de uma saída para o térreo, que se encontrava, possivelmente, num andar superior já que os andares se compunham subterranea-

mente, seja numa luta contra os domésticos, compelida pelo desinteresse e negligência destes em relação aos locatários. No caminho de sua errância, Simon, o jovem homem, lhe diz: você é o verdugo; Thomas toma a violência nas mãos, Thomas já não é aquele que procura – é aquele que persegue. Já não importam suas lembranças; resta-lhe uma condição insone que o arrasta pelas dependências de um espaço não compreendido por seu pensamento.

Lembremo-nos de que, no final de *O processo*, de Kafka, encontra-se a seguinte sequência, após a cena em que o punhal cravado gira no peito do “caluniado” Josef K.: “– Como um cão – disse K. (*disposto no parágrafo seguinte*) Era como se a vergonha devesse sobreviver a ele” (2005, p. 228). E, de *Thomas l’obscur*, de Blanchot, transcreve-se a última frase: “Como se a vergonha tivesse começado para ele” (2005, p. 323). Certamente, não se trata do mesmo fragmento, mas seria possível assinalar ao menos um elemento comum entre ambos, assim como se estabeleceu anteriormente a análise da obra de Blanchot segundo seu comentário crítico acerca de *O Castelo*, de Kafka? Com efeito, em *L’Écriture du désastre*, um dos fragmentos reportará ao final de *O processo*, à impossibilidade de um fim visto que a vergonha sobrevive enquanto “infinito mesmo, a derrisão da vida como para além da vida (1980:89)”. K. diz “como um cão”, exatamente, em que momento? No momento em que seus olhos se apagavam? Ou este instante não se dá como instante na narrativa visto que, frustrando a sequência do evento de morte, em vez de os olhos se apagarem no relato final, a voz de Josef K. ecoa no fim de modo que não há fim, não há morte, mas já não se trata mais do relato da vida “caluniada” do funcionário de um banco, da perseguição judicial injustificada que atravessa a narrativa. Não que ele devesse viver de agora em diante na desonra de ser (como um) cão, mas que a vergonha sobrevivesse na suspensão de sua morte, transposta no proferimento de uma frase pela boca de um homem não mais vivo, mas ainda não morto ou imemorialmente morto, o que se poderia depreender dos *récits* de Blanchot.

Em *Thomas l’obscur*, a vergonha “começa” para Thomas, sem que seja conferido um ponto de origem a sua sobrevivência (morrente) interminável, já que ele, passivamente, “presenciaria” (estaria no impossível tempo presente do) o infinito da destruição na passividade da experiência inexperenciada de sua morte imemorial. Thomas, não mais Thomas, não mais um corpo pensante ou um corpo desejante, mas um corpo sem corpo cujo *pathos* é já de uma paixão passiva, já noite sem trevas da desgraça (*malheur*) de modo que a vergonha transmutesse na “derrisão do retorno desastroso (a morte embargada)” (1980, p. 94). “A grande desgraça que ia sobrevir, aparecia ainda como um evento doce e tranquilo” (1992, p. 132), o final do *Thomas* de Blanchot é quase o inabordável despertar do inumano na passividade do neutro,

entre homens que já foram homens e não os são mais, entre monstros e espécies “futuras”, que jamais recuperarão o passado ou assinalarão o futuro da espécie. O súbito urro como uma ferida aberta nas trevas é um golpe em toda relação, em toda mediação; um golpe que não deixa rasura ou traço de modo que não há memória da desgraça: um passado passivo e um esquecimento vazio tornam a desgraça irreparável e infinita porque sempre já apagada, fora de memória, sendo, pois, impossível que algo (evento, lembrança) sobrevenha como advento ao passado imemorial, como se uma morte futura jamais pudesse se sobrepor a uma morte sempre já passada diante da qual a vida não é um começo, mas o ir-e-vir incessante do morrer inacabável.

O leitor, certamente, não deveria ser convidado a deduzir um único pensamento de Kafka e de Blanchot ainda que o analista se proponha a “operar” com imagens, aparentemente, símile nos *récits* de um e de outro. Com efeito, imagens não faltariam, expressas, por exemplo, na similitude do encontro de K. e de Frieda, de *O Castelo*, e de Thomas e de Lucie, de *Aminadab*, como se a paixão entre os pares contivesse algo de passividade, que se abrisse à intransmissibilidade no movimento dos corpos de K. e de Frieda lançados ao chão, como se entre eles a comunicação não se desse pelo comum, pelo partilhado ou partilhável, mas sim pela diferença da robustez sólida do impenetrável corpo do outro. Mas em Blanchot faltariam as regras insensatas da burocracia, sendo estas um dos níveis incontornáveis – e, por isso, sempre aberto à leitura simbólica – da leitura de Kafka. Em Blanchot, Thomas, de *Aminadab*, acredita que sairá da casa/hotel, alçando os pés dos andares subterrâneos aos superiores que, naturalmente, dariam para a rua de onde ele viera. Mas ele deveria, passivamente, ou melhor, em vigília passiva, descer “a escadaria perpétua” (1980, p. 87) de modo que sua caminhada levasse ao encontro de um porteiro cujo nome é Aminadab e que talvez pudesse guiá-lo e que talvez pudesse dizer: “vem”. E a voz de Thomas lhe responderia, porque uma voz nunca está sozinha, como a voz de Josef K., no final de *O processo*, que está lá, mas para quem? Para os carrascos? Para a vergonha? Para as regras que deveriam nortear sua existência?

Pathos apático, seria possível designar assim o cansaço insone de K., de *O castelo*, e de Thomas, de *Aminadab*, como se a leitura de um livro, sem se repetir, se diversificasse na leitura de outro livro? Neste movimento, um livro não seria um a mais, posto ao lado de outro em uma estante, como sugere Blanchot (1999), mas a explosão múltipla que se subtrai à unidade. Assim, a leitura continuaria infinita tanto que seria possível redescobrir em uma imagem de Michelangelo, na representação dos ancestrais de Cristo na Capela Sistina, a imagem de Aminadab (que seria, pois, a imagem de K.? A imagem dos judeus? A imagem de Tho-

mas?). Nas lunetas da abóbada da Sistina, transpõe-se a éfrase da errância apática de Thomas e de K. A vaidade da jovem e a fixidez de Aminadab se misturam à representação de corpos passivamente abandonados, evidenciados segundo a construção de um *pathos* não-patético na caricaturização antissemita das composições pictóricas de Michelangelo. Falta este elemento caricatural na extrema fadiga, no sofrimento e na apatia insone dos *récits* de Kafka e de Blanchot. Numa terceira via, o dado de cultura antissemita se dissolve consoante a valoração positiva do *pathos* não-patético na obra de Maurice Blanchot. Ainda que não muito denso, o cansaço de K. ao qual Blanchot se dedica em minuciosos fragmentos – que se espalham por *L'Écriture du desastre* – se opõe à incoercibilidade do funcionamento desarrazoado da máquina burocrática, sendo, pois, um elemento positivo na obra de Kafka.

Ademais, seria fundamental dizer que boa parte dos escritos de Maurice Blanchot se dedica ao judaísmo e à consideração sempre positiva de elementos da cultura judaica. Exílio e retração, bem como paixão passiva, reproduzidos até o estereótipo pelo ocidente, como elementos de caricaturização do ser-judeu – como se o judaísmo excluísse toda a possibilidade de união, de parusia, de fusão comunal –, devêm traços que se afirmam como pedra de toque a fim de que se dissolva a autoridade dos convencionais modos de agenciamento entre os homens, entre os dados do imaginário cultural, entre as obras dispostas rigidamente no cânone, de modo que a linguagem (o pensamento) se esquivava no fora: fora do pensamento teórico tradicional: “- A ausência de obra que é o outro nome da loucura. (*na linha seguinte*) – A ausência de obra em que cessa o discurso para que venha, fora de palavra, fora de linguagem, o movimento de escrever sob a atração do fora” (1969, p. 45). Estas linhas antecedem um capítulo de *L'Entretien Infini* em que Blanchot se reportará à impossibilidade não enquanto negação do pensamento em seu afastamento de uma ‘presença’ irrecuperável no ter palavra, na velha reflexão hegeliana de que quando alguém fala – tem palavra – aquilo que ‘é’ não ‘está’ no nome, sendo, pois, o ‘é’ da presença presente a morte ao passo que a palavra é a vida dessa morte. No lugar de reconhecer que a palavra seja palavra dialética, no movimento de mediação, admitir a impossibilidade da presença, pois que a não-presença é presença infinita sem mediação. Deste modo (em que se livra do laço conceitual), Blanchot proporá que a palavra – sobretudo a palavra poética, da experiência poética – seja um apelo desejante da impossível presença, que remete a reflexão de Blanchot ao verso de René Char: “o poema é o amor realizado do desejo permanecido desejo” (1969, p. 56). A palavra não é como uma palavra visionária em que falar, transparentemente, seja ver e, por conseguinte, pela visão, seja a palavra atraída para o ser, mas como o desejo do Sagrado (a presença imediata), na exigência de que a

impossibilidade seja a forma de relação com o imediato, o outro intocável e absoluto tal como sugere Hölderlin na expressão ‘o mais alto’ ou Blanchot – em sua dívida com Emmanuel Levinas – ao considerar outrem (o outro absoluto) o ‘Altíssimo’ de modo que se apresenta uma terceira margem ao entendimento da palavra, do ter palavra e da troca de palavra a partir do fora de poder ou de possibilidade.

Este desejo ou esta paixão, como se viu anteriormente, na passividade no neutro (fora do ser), exigirá que se possa, sim, refletir sobre o patético, mas na impossibilidade do patético – patético, não-patético. Nesta forma que é impossibilidade de forma, a consideração a mais ingênua do cansaço, da fraqueza, do sofrimento se transforma na manifestação do neutro ou na auto-manifestação da literatura de sorte que a palavra não seja a revelação ou o descobrimento de uma verdade para além da linguagem, uma verdade do ser, mas seja fora de verdade, bem como fora do jogo de falso e verdadeiro. Assim, valeria ainda apresentar uma referência plástica que se encontra em Maurice Blanchot, mais precisamente no ensaio sobre Louis-René des Forêts, *Anacrouse*, quando, logo no início, se menciona a máscara mortuária da dita ‘desconhecida do Sena’, uma jovem que, segundo Blanchot, “de olhos fechados, mas viva por um sorriso tão desligado, tão afortunado, (velado no entanto), se poderia ter acreditado que ela tinha se afogado num instante de extrema felicidade” (2002, p. 15). Deste comentário, depreendamos, brevemente, o que nos liga à discussão que aqui se pretende, no contato entre as expressões ‘(moça de) olhos fechados’ e ‘viva’, ‘sorriso desligado’ e ‘extrema felicidade’. Sem que se possa contar a história desta moça segundo a oposição que estes pares inspirariam, Blanchot abre a leitura não à recusa dos expedientes aplicados no ‘retrato’ do Aminadab de Michelangelo, mas ao apagamento da linha que delimitaria as palavras que representariam a vida e a morte.

ABSTRACT: This paper aims to present two readings of Aminadab (my people, in Hebrew) that we contrast: one, which starts with a pictorial representation in the Sistine Chapel by Michelangelo, another one, which in ecphrasis in Maurice Blanchot’s *récit Aminadab*, is the composition of Aminadab that includes some of the expedients used in painting the ancestor of Christ. The apathy or non-pathetic pathos that, in pictorial representation, shows traces of an anti-semitic invective becomes, in Maurice Blanchot, not only a positive element related being-jewish - as we could imagine the bond that exists between Jewish culture and Blanchot’s thoughts - as well a reflection on *la pensée (de) l’impossible* that dissolves up the "traditional" modes of apprehension of experience, language and thought.

KEYWORDS: Aminadab. Caricature. *Pathos* non-pathetic. Outside.

Referências

Revista Literatura em Debate, v. 5, n. 8, p. 244 - 256, jan.-jul., 2011. Recebido em 31 maio; aceito em 7 jun. 2011.

BLANCHOT, Maurice. *Après coup* : précédé par le ressassement éternel. Paris : Minuit, 1983.

_____. *L'Écriture du désastre*. Paris: Gallimard, 1980.

_____. *L'Entretien infini*. Paris: Gallimard, 1969.

_____. L'Infini et l'infini. In : _____. *Henri Michaux ou le refus de l'enfermement*. Tours: Farrago, 1999.

_____. *Thomas l'obscur* (nouvelle version). Paris: Gallimard, 1992.

_____. *Thomas l'obscur* (première version rééditée). Paris: Gallimard, 2005.

_____. *Une voix venue d'ailleurs*. Paris : Gallimard, coll. « folio essais », 2002.

CARERI, Giovanni. L'Histoire de l'art est une histoire des prophéties. *Images Re-vues*, Hors-série, n. 2, 2010. Disponível em: < <http://imagesrevues.revues.org/328> >. Acesso: 30 mai. 2011.

HARLINGUE, Olivier. *Sans condition*: Blanchot, la littérature, la philosophie. Paris: L'Harmattan, 2009.

KAFKA, Franz. *O castelo*. Trad. Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras «Companhia de Bolso», 2008.

_____. *O processo*. Trad. Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras «Companhia de Bolso», 2005.

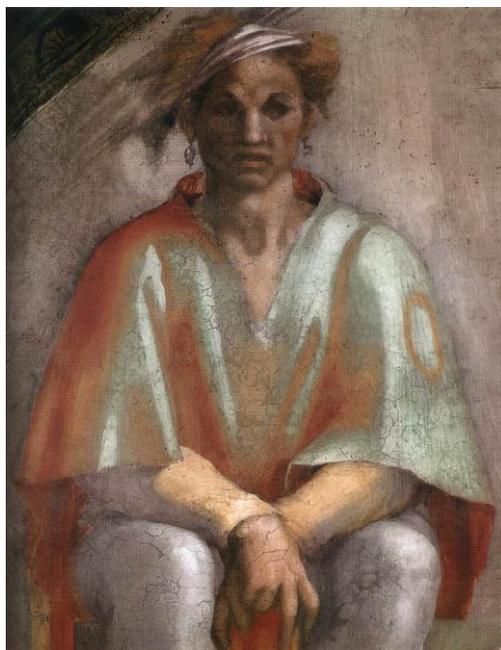
QUINTILIANO. *The orator's education, books III-V*. Edited and translated by Donald A. Russel. Cambridge and London: Harvard University Press, 2001.

TÁCITO. *Histories, books IV-V, Annals, books I-III*. Translated by Clifford H. Moore and John Jackson. Cambridge: Harvard University Press, 1998.

ANEXO: Aminadab de Michelangelo



Disponível em: <<http://www.wga.hu/support/viewer/z.html>>



Disponível em: <<http://www.wga.hu/support/viewer/z.html>>