

Maurice Blanchot e o espaço do imaginário: algumas aproximações

Maurice Blanchot and the space of imaginary: an approach

Renato Suttana

Universidade Federal da Grande Dourados – Dourados – Mato Grosso do Sul – Brasil



Resumo: Neste trabalho, abordamos noção de *espaço*, aplicado ao estudo da obra literária, conforme se configura nos escritos de Maurice Blanchot. Tomando como base, principalmente, as suas reflexões sobre as obras de Joubert, Borges, Kafka e Mallarmé, procuramos mostrar que o espaço, para Blanchot, aparece como uma dimensão profunda do imaginário, derivada do modo como a obra – sustentada pela dinâmica da *imagem* – se relaciona com a realidade e a exterioridade do mundo onde aparece como um evento desagregador. O espaço – noção fundamental para Blanchot – é, assim, o lugar do errância, do equívoco e da incerteza, sendo a sua melhor metáfora representada pelo topógrafo do romance *O castelo*, de Kafka, que talvez tenha oferecido a Blanchot o ponto de partida e a síntese concreta do seu pensamento.

Palavras-chave: Espaço; Imaginário; Espaço literário; Maurice Blanchot

Abstract: In this paper, we discuss the notion of space, applied to the study of literary work, present in the writings of Maurice Blanchot. Based mainly on his reflections on the works of Joubert, Borges, Kafka and Mallarmé, we try to show that space, for Blanchot, appears as a profound dimension of the imaginary, derived from the way the work – supported by the dynamic of image – relates to reality and the external world where it appears as a disruptive event. Space – a notion central to Blanchot’s – is thus the place of wandering, of misunderstanding and uncertainty, and its best metaphor is represented by the topographer of Kafka’s *The Castle*, which perhaps offered to Blanchot the starting point and a concrete synthesis of his thought.

Keywords: Space; Imaginary; Literary space; Maurice Blanchot

“... nascimento de um espaço ainda desconhecido, o próprio espaço da obra.”
(MAURICE BLANCHOT)

Uma das gravuras mais conhecidas de M. C. Escher se intitula “Mão com esfera refletora”¹. Nela se pode ver a mão esquerda de um indivíduo que segura uma espécie de globo de vidro espelhado, sobre cuja superfície se projetam algumas imagens distorcidas. No centro do círculo formado pelo globo aparece o rosto de um homem que estende em direção ao observador a sua mão direita. Ele o faz de tal modo que o polegar, o dedo mínimo e o anular deformados coincidem com os seus equivalentes da mão “real” que sustenta a esfera, a sugerir que são deles uma projeção. Sobre essa tentativa de representar, numa obra de arte visual – a gravura –, cuja característica é ser essencialmente *plana* (exigindo, portanto, truques de

representação, tais como os contrastes entre luz e sombra e o desenho em perspectiva, para sugerir uma certa ilusão de profundidade e realidade), as distorções produzidas na imagem por um espelho curvo, podemos pensar muitas coisas. Uma delas é que o homem que aparece no centro seja um autorretrato do próprio pintor. Outra é que, colocando-nos na posição imaginária de quem segura efetivamente a esfera, ela nos obriga, por força, a assumir um ponto de vista que não é nosso (já que usurpamos aqui a posição do pintor), mas que é, mesmo assim, o nosso ponto de vista – o único possível –, porquanto, na situação proposta, não há outro a assumir. O comentário que Escher escreve para o volume das Edições Benedikt Taschen em que a gravura é reproduzida é o seguinte:

¹ *Hand met spiegelende bol* (1935).

Na mão do desenhador está uma esfera refletora. Neste espelho, ele vê uma imagem mais perfeita do ambiente que o rodeia, do que seria possível através de direta observação. Neste pequeno disco é reproduzida comprimidamente, mesmo que deformado, quase a totalidade do espaço à sua volta – quatro paredes, chão e teto do quarto. A cabeça, ou melhor, o ponto entre os seus olhos encontra-se no centro. Para onde quer que se vire, ele será o ponto central. O Ego é invariavelmente o núcleo do seu mundo. (ESCHER, 1994:13)

A ideia de que sobre uma superfície curva se possam reproduzir – mesmo que distorcidos – todos os detalhes do espaço dentro do qual essa superfície se encontra, por mais corriqueira, não deixa de ser surpreendente. Ela nos faz devanear, como diria Bachelard, e, mais propriamente, nos faz lembrar aquela concentração de espaço sonhada por Joubert, que Maurice Blanchot refere num de seus escritos, citando-a em seu ensaio sobre esse escritor da época da Revolução². O trecho de Joubert diz o seguinte: “... representar com o ar, circunscrever em pouco espaço grandes vazios ou grandes planos, que digo? a própria imensidade e a matéria toda, tais são as maravilhas incontestáveis e fáceis de verificar que se operam perpetuamente pela palavra e pela escrita” (apud BLANCHOT, 2005:78).

Não se trata aqui senão do próprio trabalho do imaginário. Circunscrever, comprimir, fazer conter, a despeito das rígidas limitações do mundo físico, ou, pelo contrário (o que não é o caso, mas remete ao aspecto oposto da mesma situação), expandir, agigantar, exorbitar e transcender – tais são as possibilidades que se colocam para a mente sonhadora e imaginativa, que perscruta a seu modo todos os segredos do espaço. Sua tarefa é recolher e concentrar, num canto qualquer de mundo, uma dispersão ou uma multiplicidade de elementos que, de outra maneira e sem a aplicação desse trabalho, jamais poderiam encontrar ali o seu ponto de interseção. Sobre as palavras de Joubert, Blanchot (2005:79) comenta que “esse poder de representar pela ausência e de manifestar, pelo distanciamento, que está no centro da arte”, é também um poder que parece “afastar as coisas para dizê-las, mantê-las à distância para que elas se esclareçam”. É ainda, sobretudo, poder de “transformação, de tradução, em que é esse próprio afastamento (o espaço) que transforma e traduz, que torna visíveis as coisas invisíveis, transparentes as coisas visíveis”. Ora, o poder que afasta as coisas para dizê-las tem, nas palavras de Blanchot, uma característica complexa, pois adquire nelas uma certa visibilidade, e se descobre então “como o fundo luminoso de invisibilidade e de irrealidade de onde tudo vem e onde tudo se acaba” (p. 79), sendo ao mesmo tempo visível e invisível, transparência e opacidade reunidas num único plano dos sentidos.

Precisamos inquirir tais palavras, se quisermos compreendê-las melhor ou se quisermos ao menos captar os indícios daquilo que apontam e em direção ao qual nos encaminham. Que quer dizer “representar pela ausência” ou “manifestar pelo distanciamento”, para Blanchot, no âmbito da arte ou, mais especificamente, que sentido devemos dar aos termos “ausência” e “distanciamento” empregados pelo crítico em seu ensaio sobre Joubert? De certo modo, segundo Blanchot, a experiência de Joubert antecipa aquela de Mallarmé. Evocando um estudo de Georges Poulet sobre o autor do século XVIII, o crítico reconhece um número de relações que aproximam os dois escritores (o autor dos *Carnets* e o poeta): “... a mesma descrição, o mesmo esvaecimento da pessoa, a raridade da inspiração”; mas também se deve reconhecer neles toda a força dessa “obstinação lúcida em dirigir-se para o objetivo ignorado”, isto é, “uma extrema atenção às palavras, à sua ausência, à sua essência e, enfim, o sentimento de que a literatura e a poesia são o lugar de um segredo que talvez se deva preferir a tudo, até mesmo à glória de fazer livros” (BLANCHOT, 2005:80).

Essas intuições são complexas. A literatura parece manter, segundo Blanchot, tanto em Joubert quanto em Mallarmé, uma certa relação com o anonimato³. Mas o anonimato não tem a ver propriamente com o fato de não se gozar de fama ou notoriedade suficientes no mundo dos homens e naquele outro, mais restrito e sufocante, das letras – conforme o chama a expressão consagrada –, que seriam de se esperar e que parecem pertencer à natureza mesma da literatura (pelo menos, daquela que denominamos de moderna). A fama e o prestígio, até certo ponto, marcam o destino das obras (sua “universalidade”, por assim dizer), como se nelas estivessem inscritas e nelas surgissem como um corolário de sua própria validade. O anonimato é, antes, da ordem do afastamento, do distanciamento – e desse distanciamento que, no dizer de Blanchot, a arte toma em relação ao mundo, não porque precisa se afastar do mundo para instituir um universo próprio ou uma voz específica, inconfundível, mas porque o próprio imaginário (e, por conseguinte, a linguagem que nele mergulha as suas raízes) já é *afastamento* e distanciamento.

Para Blanchot (2005:80), em Joubert e Mallarmé, “os pontos de partida são quase os mesmos”. Ambos

têm uma experiência profunda da “distância” e da “separação” que nos permitem falar, imaginar e pensar. Ambos sentem que a força da comunicação poética não vem do fato de que ela nos faria participar imediatamente das coisas, mas do fato de que ela nos dá as coisas fora de seu alcance.

² Incluído em *O livro por vir*.

³ Também no ensaio sobre Mallarmé, de *O livro por vir*: “O poeta desaparece sob a pressão da obra pelo mesmo movimento que faz desaparecer a realidade natural” (BLANCHOT, 2005:334).

E como se dá esse movimento? De que modo podemos ter acesso às coisas na arte, se o acesso só nos é proporcionado pelo fato de que as coisas estão “fora de seu alcance” e, portanto, distanciadas? Por um obscuro sortilégio, a obra não se afasta do mundo porque o recusa, mas, paradoxalmente, porque dele quer se aproximar e nele quer entrar mais profundamente. Mas aqui estamos a falar efetivamente de um *espaço*. Ora, em Joubert, na opinião de Blanchot, o afastamento institui um modo de espacializar que, com certa instabilidade, separa as duas regiões (aquela da presença que se institui como aproximação de um fundo que permanece distanciado e aquela que diz respeito a esse mesmo fundo): ao contrário de Mallarmé, Joubert “viu na separação – na trama de ausência e vazio que chama de espaço – a parte comum das coisas, das palavras, dos pensamentos e dos mundos, do céu no alto e da transparência em nós que, às vezes, são pura extensão de luz” (BLANCHOT, 2005:80-81). Assim é que, quando Joubert descobre na literatura uma espécie de plenitude, na qual “todas as coisas se dizem, se mostram e se revelam em sua verdadeira face e sua secreta medida assim que elas se afastam, se atenuam e finalmente se expandem no vazio incircunscrito e indeterminado de que a imaginação é uma das chaves” (p. 81), sua atitude é concluir que esse “vazio” e essa “ausência” são, ao contrário do que se poderia pensar, “o próprio fundo das realidades mais materiais”, a ponto de se poder dizer que, se espremésemos o mundo “para fazer sair dele o vazio, ele não encheria nossa mão” (p. 81).

O movimento se assemelha muito, neste ponto, àquele que, na linguagem de Derrida⁴, por exemplo, a diferença realiza no âmbito do pensamento, mas não gostaríamos de traduzir as palavras de Blanchot para outra linguagem, que dela se avizinha, mas que não é a sua. Preferimos reconhecer que é preciso primeiramente contentar-nos com esse gesto do imaginário que aproxima o homem, mantendo o afastamento, desse “fundo luminoso de invisibilidade e de irrealidade de onde tudo vem e onde tudo acaba”. Em Joubert (e também em Mallarmé), o que está em jogo é o fato de que a obra se põe em relação com a sua origem, perseguida ali com aquele “sentimento de que a literatura e a poesia são o lugar de um segredo”, e essa relação é espaço. Mas perguntamos ainda: o que se pode dizer dela, propriamente, da relação compreendida como espaço ou espaçamento (“ausência” e “distanciamento”), conforme Blanchot os descreve, para a entendermos mais adequadamente? Em Joubert, a princípio, por mais etérea

que a linguagem venha a se tornar, ela não se reveste do poder de negação que a poesia, pelo menos, assumiu para Mallarmé e que este procurou explorar:

Se o pudor da palavra estabelece entre nós e as coisas essa distância, sem a qual estaríamos expostos à mudez e ao sufocamento, não é *negando* as coisas, mas abrindo-as e, por essa abertura, liberando a parte de luz e o intervalo que as constituem, ou ainda, é tornando sensível o que existe para além do corpo, consentindo a esse além pelo qual todo corpo se afirma, acolhendo o antes-do-corpo que é “o secreto prolongamento de sua substância”. (BLANCHOT, 2005:82, grifo do original)

Assim é que, para Blanchot, em Joubert a palavra, em vez de negar, se abre ao consentimento e, se às vezes parece tornar-se “cúmplice do nada”, esse mesmo “*nada*” (...) nada mais é do que a *plenitude invisível do mundo*, cuja evidência cabe à palavra trazer à luz, vazio que não se faz ver mas é presença luminosa, fissura pela qual se expande a invisibilidade” (p. 83, grifos do original). De algum modo, portanto, o afastamento retém a presença ou a conserva, mesmo que afastada, como se a parte diurna do mundo – aquela que nós construímos cotidianamente com as nossas ações, os nossos projetos, as nossas lembranças e os nossos pensamentos – se abrisse por um instante para deixar ver através dela aquilo que é anterior ao mundo, invertendo assim (ou aprofundando) o sentido do termo “invisibilidade” aplicado à literatura. Mas o que permite a inversão ou o que permite à invisibilidade tornar-se visível é, sempre, a experiência do distanciamento, que é aquela do espaço concebido como plenitude: “... tendo levado tão longe quanto pôde o esvaziamento das coisas e a escavação do real, [Joubert] encontra em Deus o termo e o suporte de todo esse vazio, e faz dele o espaço do espaço, como outros o pensamento do pensamento” (p. 83). O nome de Deus, entretanto, admite Blanchot, não vem aqui, “comodamente, tapar o grande buraco que, em seu desejo de tornar mais leve e mais claro, ele acaba por reconhecer e estabelecer em todas as coisas” (p. 83). Antes, aconselhando-nos a não precipitarmos nossos julgamentos, também sugere o quanto é conveniente acolhermos “sua experiência tal como ele a viveu e representou” (p. 83). E, ao mesmo tempo, ressalta esse sentimento forte que Joubert tem do “impalpável” e esse “entendimento tão seguro do vazio que chama de espaço, que nunca parece temer que tudo ali se disperse e se anule” –, risco diante do qual não é certo que outros não tenham sucumbido.

Noutro ensaio, em que aborda a questão do infinito na obra de Borges, a experiência do espaço aparecerá, no pensamento de Blanchot, como experiência da duplicação. Há um elemento de corrosão, por assim dizer, na ideia do

⁴ Principalmente em “A diferença” (inserido em *Margens da filosofia*): “Mas mencionemos por agora na problemática semiológica para vermos confluir aí a diferença como temporalização e a diferença como espaçamento” (DERRIDA, 198:39). (Mencione-se de passagem que os editores traduziram o termo *différance*, cunhado por Derrida, pelo neologismo “diferença”).

infinito, e Blanchot começa o seu estudo lembrando que, para Borges, “essa ideia corrompe as outras”, tal como em Michaux o infinito é “inimigo do homem” (BLANCHOT, 2005:136). A suspeita, diz Blanchot, é de que Borges “recebeu o infinito da literatura”, afirmação que se esclarece com a noção de que o infinito, na literatura, é uma espécie de inquietude ou errância infinita (isto é, sem fim, como na fala profética⁵). A sugestão de que a experiência do infinito é vivida, em Borges, a partir da literatura não se deve a uma intenção de “dar a entender que ele [Borges] tem apenas um conhecimento calmo do infinito, tirado das obras literárias”, conforme se poderia julgar apressadamente, mas objetiva afirmar que a experiência da literatura é talvez “fundamentalmente próxima dos paradoxos e dos sofismas daquilo que Hegel, para descartá-lo, chamava de mau infinito” (p. 136). A literatura não oferece, pois, um conhecimento tranquilo, autocentrado e apaziguado das coisas, proveniente de um contato seguro com o mundo, que, conforme afirma Blanchot, “é felizmente limitado”. Sua verdade estaria, antes, no “erro do infinito”, naquele que, de uma hora para outra, faz com que nos percamos mesmo num espaço estreito e bem delimitado, e que converte, por exemplo, o deserto geográfico no deserto bíblico – deserto que não se pode atravessar num lapso determinado de tempo, no tempo de uma vida ou mesmo de gerações, mas que consumirá, para a sua travessia, “toda a história da humanidade e, talvez, ainda mais” (p. 136-137). Essa perda de si na errância pode ser representada literariamente, mas a representação talvez não ofereça senão mais um conjunto de imagens ou figuras – conjunto esse que Blanchot não descarta, mas que procura interrogar mais de perto. O que ele descobre na obra de Borges aponta, antes de tudo, para o fato de que, “para o homem desértico e labiríntico, destinado à errância de uma marcha necessariamente um pouco mais longa do que sua vida”, esse espaço será “verdadeiramente infinito”, e o será mesmo “a despeito de ele saber que isso não é verdade e ainda mais se ele o sabe” (p. 137) – fato que põe em relevo a relação da literatura com a perda e o extravio.

A errância produz a transformação incessante do finito em infinito, cujos traços devem ser assinalados. Do finito, que é fechado, pode-se ao menos esperar sair, lembramos Blanchot, mas a vastidão infinita “é prisão, e é sem saída”. Do mesmo modo, qualquer lugar absolutamente sem saída se torna infinito, onde se “ignora a linha reta”, onde “não se vai de um ponto a outro; não se vai daqui para chegar ali” e onde não há “nenhum ponto de partida e nenhum começo para a marcha” (p. 137). Assoma aqui uma espécie de absurdo, que consiste “em voltar sempre

sem nunca ter partido”, em recomeçar antes de começar, ou em começar para recomeçar, que é o segredo da má eternidade, correspondente à “má” infinidade, encerrando, talvez, o sentido do devir (p. 137). Mas, falando desse modo, não estamos em vias de nos perdermos num mero jogo de palavras ou numa profusão de paradoxos? Entrar pelos paradoxos não seria entrar por uma região perigosa ou, talvez, em se tratando de absurdos gerados pelo poder da imaginação ou por um *mau* uso das palavras, correr um risco para o qual, como se viu, o filósofo prudentemente nos alerta, aconselhando-nos a descartá-lo?

O que chamamos de experiência do espaço como duplicação se exprime nesse ensaio (sobre Borges) da seguinte maneira: às voltas com a má eternidade e a má infinidade, Borges, “homem essencialmente literário”, como lhe chama Blanchot, descobre, em princípio, que “o mundo é um livro”. Disso emana, à primeira vista, um sentimento de apaziguamento e tranquilidade, pois,

se podemos duvidar da razão do universo (...), o livro que fazemos, em particular os livros de ficção organizados sem destreza, com problemas obscuros aos quais convêm soluções perfeitamente claras, como os romances policiais, esse livro é como que impregnado de inteligência e animado por um poder de ordenação que é o espírito. (BLANCHOT, 2005:138)

Haveria, portanto, uma equivalência neste ponto; e então descobriríamos no universo a mesma ordem que descobrimos nos livros, mas a imagem não demora a fraquejar ou a extrapolar o seu poder de representação. E a consequência é que, se o mundo é um livro, todo livro é o mundo, levando a uma perda total dos pontos de referência, na qual, desde que o livro e o mundo (nesse duplo espelhamento) são apenas imagens refletidas – ou reflexos um do outro –, as infinitas remissões de um para o outro, em que nos perdemos, se assemelharão a um labirinto. Do mesmo modo, sendo o livro a “possibilidade do mundo”, isto é, se a partir dele o mundo ou a sua compreensão se tornam possíveis, devemos concluir que ele “está também agindo no mundo” e que age nele “não apenas o poder de fazer, mas esse grande poder de fingir, de trapacear e de enganar de que toda obra de ficção é o produto” (p. 138). Essa situação Borges a assume claramente, intitulado de *ficções* os seus escritos e tomando-os como “artifícios cujo conteúdo corresponde bem demais a esse título, numa espécie de franqueza ambígua que, de algum modo, impede que se tome a mistificação demasiadamente ao pé da letra” (p. 138).

O trajeto da errância – que é também “trapaça” e “falsificação” (palavras que Blanchot aplica com reservas à literatura) –, lembrando aquela do topógrafo de Kafka, que em *O castelo* não pode permanecer senão no lugar do erro e da exterioridade, deve ser esclarecido. Convém que

⁵ Quanto a isto, ver também o ensaio “A palavra profética”, do mesmo livro.

não nos enganemos com a sua aparente simplicidade. Por um momento, seríamos tentados a supor que, apesar da falsificação universal, existe sempre, no fundo, afinal de contas, uma verdade universal que, mesmo inacessível, não se deixa falsificar. Nessa verdade é que apostamos, e nem mesmo a hipótese cartesiana do gênio maligno – mencionada por Blanchot – seria tão desesperadora, pois, afinal, embora todo-poderoso, um falsificador “permanece sendo uma verdade sólida que nos dispensa de pensar para além dela” (BLANCHOT, 2005:139). Borges, a partir da literatura – da qual se pode dizer que recebeu o infinito – e do imaginário, reconhece, porém, que não se trata disso. Ele vê que “a perigosa dignidade da literatura” não está em nos fazer supor, no mundo, “um grande autor absorto em suas mistificações sonhadoras”, mas, antes, em “nos fazer sentir a aproximação de uma estranha potência, neutra e impessoal” (p. 139), expressão com que se pode nomear esse sentimento de estranheza, incômodo e fascínio que emana da leitura dos livros do escritor argentino. Se Borges gosta de reconhecer em todos os autores um único autor, ou em cada autor o autor único que é ao mesmo tempo todos e ninguém, é porque para ele “o essencial é a literatura, não os indivíduos; e, na literatura, que ela seja impessoalmente, em cada livro, a unidade inesgotável de um único livro e a repetição fatigada de todos os livros” (BLANCHOT, 2005:139).

Nessa conversão incessante do finito em infinito, que é a linguagem da literatura e que concentra aquela estranha potência, impessoal e neutra, de que nos acercamos a cada nova leitura que fazemos da obra (não só de Borges, mas de qualquer escritor que penetrou realmente nessa região obscura da criação), o Aleph – que é primordialmente da ordem do imaginário e, portanto, apenas outra ficção – se manifesta como imagem em que convergem num ponto todos os espaços e todos os infinitos. Isto não se deve a uma desordem do pensamento ou a uma má compreensão de seus processos (que caberia ao filósofo e talvez aos psicólogos denunciar), mas a um tipo de concentração que o imaginário propicia e que, atingindo a linguagem, põe a obra em movimento. Ao mesmo tempo – como na imagem do Castelo, da novela de Kafka –, ela impede toda aproximação, como se o processo de avançar fosse, ele mesmo, a única realidade tangível (o que não é de modo algum verdadeiro).

Mas, seria de perguntar, a imagem não está lá, de qualquer modo, convidando-nos a uma aproximação, mesmo conscientes de que a nossa condição é a errância e de que toda aproximação nada mais é do que a escavação do aprofundamento, a imersão no distanciamento que é sempre, mais uma vez, repetição do erro e do recomeço sem começo? “A literatura não é uma simples trapaça”, – escreve Blanchot, no final do ensaio – “é o perigoso poder de ir em direção àquilo que é, pela infinita multiplicidade

do imaginário” (p. 140, grifo nosso). Nela, a diferença que se estabelece entre o real e o irreal, “o inestimável privilégio do real”, se deve ao fato de que “há menos realidade na realidade, pois ela é apenas a irrealidade negada, afastada pelo enérgico trabalho da negação e pela negação que é também trabalho” (p. 140) – palavras fortes e decisivas, que é preciso inquirir com maior cuidado.

Em Kafka, para darmos mais um passo, é a própria essência do imaginário que impede o topógrafo de chegar ao Castelo, mas é também aquilo que impede Aquiles de alcançar a tartaruga, conforme assinala Blanchot. Ou, acrescentaríamos, é aquilo que nos impede de alcançarmos a nós mesmos, concluindo o trabalho da morte⁶. Num desdobramento impressionante, mirar a imagem é semelhante àquele esforço de perseguir “o ponto central da obra como origem, aquele que não se pode atingir, o único, porém, que vale a pena atingir”, mencionado em *O espaço literário* (BLANCHOT, 1987:49). Em seu ensaio sobre Kafka, desse livro, o escritor tcheco aparece no início (e talvez em seus primeiros anos, mas a experiência parece perdurar por toda a vida) como alguém que “se põe a escrever, determinado pelo desespero” (p. 50). “Mas o desespero nada pode *determinar*”, salienta Blanchot, citando o próprio Kafka: “... ele [o desespero] sempre e de imediato suplantou o seu objetivo” (p. 50). À semelhança de Borges, a paixão de Kafka é também “puramente literária”, mesmo que “nem sempre e nem o tempo todo” (p. 51). A princípio, o autor de *A metamorfose* é um jovem escritor cujo desejo de escrever é enorme, mas cujas obras não o convencem de seus dotes, bem como não o persuadem de que possui “uma consciência direta deles” (p. 52). O que se descortina neste ponto é o espetáculo de um escritor dominado por forças que o arrastam em direção à literatura, sem que ele possa explorá-las totalmente, tanto por falta de tempo quanto por incapacidade de se apropriar plenamente delas, ou que, segundo palavras do próprio Kafka, “teme esses momentos de exaltação, tanto quanto os deseja”. Nesse momento, Kafka é como tantos outros escritores jovens que desejam escrever, “que reconhecem nisso a sua vocação e as exigências que ela implica, mas que não têm qualquer prova de estarem à altura de satisfazê-las” (BLANCHOT, 1987:52). A análise da experiência de Kafka, neste aspecto, é minuciosa, e Blanchot recorre largamente aos diários e cartas do autor, tal como nesta passagem, extraída do *Diário*, em que Kafka, ainda não suficientemente cômico de sua solidão⁷, declara o desejo, logo frustrado, de partilhá-la com seu amigo Max Brod,

⁶ A relação da literatura com a morte é discutida por Blanchot em mais de um lugar. Chamamos a atenção, principalmente, para o ensaio sobre Rilke, incluído em *O espaço literário*.

⁷ Conforme também com o tema da “solidão da obra”, desenvolvido nas primeiras páginas de *O espaço literário*.

só para reconhecer, rapidamente, a impossibilidade de realizá-lo conforme o concebe:

Max e eu profundamente diferentes. Ora admiro seus escritos quando estão diante de mim como um todo inacessível ao meu alcance e a todo o alcance..., ora cada frase que ele escreve para *Ricardo e Samuel* me parece ligada, de minha parte, a uma concessão que me repugna e que experimento dolorosamente até o fundo de meu ser. Pelo menos, hoje. (Novembro de 1911, apud BLANCHOT, 1987:52)

A consciência de seus dons implica, para Kafka, um estranho processo de afirmação e recusa, tal como se lê também nas notas do *Diário* em que se lavram julgamentos severos acerca de *A metamorfose*. Esses julgamentos são relembrados por Blanchot: “Acho-o ruim; talvez eu esteja definitivamente perdido”; ou: “Grande aversão por *A metamorfose*. Final ilegível. Quase radicalmente imperfeito. Teria sido muito melhor se eu não tivesse sido perturbado pela viagem de negócios” (19 de janeiro de 1914, apud BLANCHOT, 1987:53). Tais passagens evocam, em Kafka, podemos pensar, o conflito em que se debate e com que “se choca e se divide” (p. 53), no que diz respeito à sua relação com a própria escrita. Quanto a isto, vários aspectos podem ser salientados, tais como as indecisões em que ele se demora entre o desejo de constituir família, a necessidade de ter uma profissão e de “pertencer” ao mundo em geral, como todos os homens, conforme uma lei que nos manda pertencer. Já o seu desespero se estampa em diversas passagens do *Diário*, repletas de pensamentos sombrios e às vezes suicidas, sendo justificado pelas razões mais diversas. Blanchot (1987: 53) as enuncia: “... porque lhe falta tempo: o tempo, as forças físicas, a solidão, o silêncio”. Kafka é, pois, aquele escritor que “não pode ou não aceita escrever ‘em pequenas quantidades’ no inacabamento de momentos separados” (p. 54), mas é também aquele que escreve em grandes jorros e na exaltação, a ponto de uma narrativa numa única noite ou toda *A metamorfose* em poucos dias de trabalho.

Manifesta-se aqui um aspecto exemplar na relação do escritor com a sua vocação e consigo mesmo, que Blanchot perscruta a partir da experiência de Kafka. Trata-se ali (em Kafka) de um autor que se vê, segundo suas próprias palavras, “condenado pelo [seu] gênero de vida” a uma espécie de “menor valor” literário, que abandona seus relatos a meio caminho, que ora “não vai além de algumas linhas, ora atinge rapidamente coerência e densidade ou que, no entanto, “se detém ao final de uma página, quando não se desenvolve ao longo de muitas, afirmando-se, estendendo-se, e que, no entanto, para” (BLANCHOT, 1987:54). Há uma relação complexa da escrita com o tempo, da qual nos apercebemos facilmente. Blanchot a caracteriza dizendo que Kafka “precisava de mais tempo

[para escrever], mas necessitava também de menos mundo” (p. 54). O mundo é, ao mesmo tempo, aquilo que permite e possibilita o ato de escrever, oferecendo o sustento, os confortos materiais e o sentimento de pertença emocional e psíquica de que o escritor, como qualquer homem, necessita para realizar sua tarefa; mas é também aquilo que impede essa realização – é esse ar irrespirável que não contém nenhuma escrita, que é mesmo hostil a ela e que nos ocupa, dispersa e atrai em todas as direções, desviando-nos da meta e gerando à nossa volta um tempo que não é tempo e que é tampouco o tempo da escrita, mas do qual a escrita não pode prescindir, pelo menos não sem abdicar de sua essência e de sua voz. Diante desse tempo, a escrita não se manifesta senão como um negativo, como uma falta que é, não raro, confundida com o equívoco, a mentira (“ficção”) ou a irresponsabilidade. Para Kafka, particularmente,

o mundo é, em primeiro lugar, sua família, cujas coerções ele dificilmente suporta, sem que consiga jamais libertar-se delas. É, em seguida, sua noiva, seu desejo essencial de cumprir a lei que manda o homem realizar o seu destino no mundo, tenha uma família, filhos, pertença à comunidade. (...) Quando, em torno de seu noivado anunciado, desfeito, renovado com F. B., ele examina infatigavelmente, com uma tensão cada vez maior, “tudo o que é pró ou contra meu casamento”, esbarra sempre com esta exigência: “A minha única aspiração e a minha única vocação... é a literatura...” (BLANCHOT, 1987:54-55)

Estranhamente, a possibilidade de salvação que Kafka vislumbra reside na literatura. Não se trata da literatura concebida como um refúgio ou conforto do espírito, como uma compensação ou fuga diante do mundo. Trata-se da escrita compreendida como um ponto, uma direção do espírito para a qual o espírito se encaminha, mas que é também – e talvez mais – uma força que, uma vez posta em movimento, não se pode deter: “Se não me salvo pelo trabalho...”, é a famosa frase de Kafka, evocada por Blanchot. No entanto o movimento é paradoxal e dissolvente. Conforme se observa, “parece que Kafka teria precisamente reconhecido nesse terrível estado de autodissolução, onde está perdido para os outros e para si mesmo, o centro de gravidade da exigência de escrever” (p. 56-57). Esse estado já assinala, em si, um passo – dilacerado talvez, mas inevitável – para dentro do imaginário. Porém o que ele nos revela acerca dessa relação e do espaço que se abre na obra, caso queiramos avançar e não permanecer retidos numa situação que poderia parecer específica da experiência de Kafka, marcada pelas idiossincrasias de sua vivência e de sua psicologia pessoal, cujo interesse corre o risco de não ultrapassar esses limites?

Logo, observa Blanchot, uma mudança de perspectiva terá lugar. O vislumbre da salvação não demora a se revelar ilusório; e Kafka percebe que o ponto onde a coloca – a salvação – é, com efeito, um ponto que não pode ser atingido. Tentativas frustradas serão feitas para mudar a própria vida. A situação do escritor se torna nebulosa, conforme o revelam certos trechos do *Diário* e as conversas que tem com Gustav Janouch (apud BLANCHOT, 1987:58):

“Sonhava em partir para a Palestina como operário ou trabalhador agrícola.

“Você abandonaria tudo aqui?”

“Tudo, para encontrar uma vida repleta de sentido, na segurança e na beleza.”

E no entanto: “Quando me aconteceu impelir o meu raio de ação um pouco mais longe do que o habitual, estudos de direito ou noivado, tudo era pior quando mais representava meu esforço para ir mais longe” (13 de janeiro de 1922, apud BLANCHOT, 1987:58).

Comparando duas notas – uma de janeiro de 1912 (“É preciso reconhecer em mim uma concentração muito boa na atividade literária. Quando o meu organismo se deu conta de que escrever era a direção mais fecunda do meu ser”, etc.) e uma de agosto de 1917 (“Do ponto de vista da literatura, o meu destino é muito simples. O sentido que me leva a representar os devaneios de minha vida interior repeliu tudo o mais para a esfera do acessório, e tudo isso definiu terrivelmente”, etc.), Blanchot conclui (1987:60):

Cruzam-se aqui três movimentos. Uma afirmação: “Nenhuma outra coisa (senão a literatura) poderá jamais satisfazer-me.” Uma dúvida sobre si, ligada à essência inexoravelmente incerta de seus dons, a qual “frustra todos os cálculos”. O sentimento de que essa incerteza – o fato de que escrever nunca é um poder de que se disponha – pertence ao que existe de mais extremo na obra, exigência central, mortal, que “infelizmente não é a morte”, que é a morte mantida a distância, os “tormentos eternos do Morrer”.

Do jovem ambicioso e inseguro do início – que se sentia impelido por forças arrebatadoras e quase incontroláveis – ao homem maduro do final, que no leito de morte chega a duvidar de sua própria vocação, vai uma distância que a simples ideia do amadurecimento pessoal ou da experiência acumulada ao longo dos anos não pode explicar adequadamente. Essa aparente transformação remete a outros elementos, dentre os quais a confusão, a hesitação e a incerteza (dos passos e dos gestos) despontam como características essenciais. Comentando o fato, Blanchot vislumbra nele uma espécie obscura de

constância, admitindo que se trata, em seu fundo, de uma constância dilacerada, tal como se o desespero quisesse, para salvar-se, permanecer agarrado àquilo de que se origina e onde funda raízes:

Entretanto, se a confiança de seus anos de juventude dá lugar a uma visão mais rigorosa, subsiste o fato de que, em seus momentos mais difíceis, quando ele [Kafka] parece ameaçado até em sua integridade, quando sofre por parte do desconhecido ataques quase sensíveis (...), mesmo então, ele continua vendo no seu trabalho, não o que o ameaça, mas o que pode ajudá-lo, abrir-lhe a decisão da salvação. (BLANCHOT, 1987:67)

Há quem veja nas narrativas de Kafka parábolas de sentido metafísico ou mensagens alusivas a certos aspectos da vida moderna (tais como a crescente burocratização da existência social e das relações entre os homens), e não queremos nos opor a essas interpretações. No entanto, quando K., o topógrafo, se põe a caminho, é possível dizer de sua migração que ela também “tem por objetivo o deserto” e que “é a aproximação do deserto que constitui agora a verdadeira Terra Prometida” (BLANCHOT, 1987:71). Vai-se porque se é convocado, mas a vocação, como apontou Blanchot noutra parte⁸, não conduz senão, frequentemente, ao malogro. Além disso, o deserto é apenas – como se vê nos labirintos de Borges – um local de erro e desespero infinitos, lugar de um *fora* sem intimidade, conforme a definição que recebe em “A palavra profética” (de *O livro por vir*), para onde se é convocado (ou impelido) por uma voz que vem de fora (lembrando o título de um dos livros de Blanchot), que é o próprio *fora* e que institui o espaço da errância como espaço da origem, mas também do anonimato. No ensaio de *O livro por vir*, podemos ler:

O deserto ainda não é nem o tempo, nem o espaço, mas um espaço sem lugar e um tempo sem engendramento. Nele, pode-se apenas errar, e o tempo que passa nada deixa atrás de si, é um tempo sem passado, sem presente, tempo de uma promessa que só é real no vazio do céu e na esterilidade de uma terra nua, onde o homem nunca está, mas está sempre fora. (BLANCHOT, 2005:115)

O topógrafo⁹ a caminho, convocado a prestar serviço numa região onde já não o querem, mas da

⁸ Como em seu ensaio sobre Virginia Woolf, incluído em *O livro por vir*.

⁹ O topógrafo – homem cuja profissão implica, basicamente, exercer domínio sobre o espaço, medindo-o, quantificando-o, limitando-o – se vê, de repente, exposto a uma situação em que o espaço é apenas distanciamento ou fragmentação e na qual o seu serviço não é mais necessário (se é que alguma vez o terá sido) nem desejável. Perguntamos se tal imagem não teria influenciado a concepção de Blanchot do espaço literário, marcando profundamente toda a sua interpretação da obra de Kafka.

qual não pode se retirar, porque lá *já está* e também por uma inexplicável fidelidade ao seu compromisso, qualquer que seja ele, assume então a sua *postura fora do verdadeiro*. Blanchot trata-o como uma imagem: figura impressionante desse “herói da obstinação inflexível”, que Kafka descreve como “tendo renunciado para sempre ao seu mundo, à sua terra natal, à vida onde tem mulher e filhos” (BLANCHOT, 1987:72). A salvação já não lhe diz respeito, há que notar, e ele mesmo “pertence ao exílio, esse lugar onde não só não está em sua casa, mas está fora de si, no lado de fora que é uma região totalmente privada de intimidade, onde os seres parecem ausentes, onde tudo o que se crê aprender se esquiva à apreensão” (p. 72). Para o topógrafo, o Castelo existe como imagem e horizonte a ser alcançado, como centro deslocado de sua existência agora deslocada para sempre de seu centro (meta que aos poucos se afasta e foge, sem perder no entanto o seu significado de meta); e, como tal, também ele é colocado para sempre fora de qualquer alcance ou salvação:

A dificuldade trágica da iniciativa é que, nesse mundo da exclusão e da separação radical, tudo é falto e inautêntico desde que aí se pare, tudo falta desde que aí se busque apoio, mas que, entretanto, o fundo dessa ausência é sempre dado de novo como uma presença indubitável, absoluta, e a palavra absoluta está aqui em seu lugar, que significa separado, como se a separação, experimentada em todo o seu rigor, pudesse inverter-se no absolutamente separado, o absolutamente absoluto. (BLANCHOT, 1987:72)

Coisa semelhante acontece com Joseph K., de *O processo*, para quem

o processo, o banimento é, sem dúvida, um grande infortúnio (...), mas também é (...) um dado que não basta recusar invocando nos discursos ocos uma justiça mais alta, do qual se deve, pelo contrário, tirar partido. (...) Mas o processo nem por isso é a verdade, é, pelo contrário, um processo de erro, como tudo o que está ligado ao lado de fora, a essas trevas “exteriores” onde se é lançado pela força do banimento, processo em que, se resta uma esperança, é aquela que avança, não a contracorrente, por uma oposição estéril, mas no mesmo sentido do erro. (BLANCHOT, 1987:73)

Cumpre, no entanto, evitar a idolatria. Cumpre não confundir o próximo com o distante, não tomar um pelo outro, não fazer do Castelo (ou, no caso de Joseph K., da esperança de uma impossível justiça) um ídolo e, sobretudo, não procurar refúgio à sua sombra. Ouçamos as advertências da sabedoria quando nos fala da impaciência (tema sobre o qual o próprio Kafka meditou profundamente) e da necessidade de respeitar a interdição essencial que obriga o homem, sob pena de

morte, a eximir-se das imagens, sendo o topógrafo, então, esse homem do deserto, esse desterrado que, de repente, se vê do lado de fora, “se descobre exilado no imaginário, sem outra morada nem subsistência senão as imagens e o espaço das imagens” (BLANCHOT, 1987:78). Pode-se respirar numa atmosfera tão sufocante? Com referência a Joseph K. – e talvez com respeito ao próprio Kafka –, diz-nos Blanchot: “Ei-lo, pois, obrigado a viver de sua morte e prisão, em seu desespero e, para escapar a esse desespero – a execução imediata – coagido a fazer de sua condenação a única via de salvação” (p. 78). E eis Kafka, inesperadamente, pela força imaginário, reconduzido à idolatria, mas a uma idolatria da arte de que ele mesmo toma consciência e onde, no entanto, não aceita permanecer:

Tem-se por vezes o sentimento de que a interdição essencial, quanto mais ele se esforça para lembrar-se dela (...), quanto mais ele procura, portanto, recordar-se do sentido religioso que vive escondido nessa interdição, e isso com um rigor cada vez maior, gerando o vazio nele e em torno dele, a fim de que os ídolos aí não sejam acolhidos, mais, em contrapartida, Kafka parece disposto a esquecer que essa interdição deveria aplicar-se também à sua arte. (BLANCHOT, 1987:78)

Mas “a arte não é religião”, salienta Blanchot, repetindo o pensamento de Kafka, e daí podemos concluir que essa espécie de equilíbrio, “na solidão ilegítima que é a dele, lhe permite ser fiel a um monismo espiritual cada vez mais rigoroso, mas abandonando-se a uma certa idolatria artística”. Depois, entendemos que a busca o impele a purificar a idolatria por meio de “todos os rigores de uma ascese que condena as realidades literárias (inacabamento das obras, repugnância por toda publicação, recusa em crer-se um escritor, etc.), que, além disso, o que é mais grave, quereria subordinar a arte à sua condição espiritual” (p. 78), numa oscilação que é muito mais um paradoxo do que um equilíbrio propriamente, e com a qual só se pode lidar de modo equivocado ou entrando no erro e no desespero. Quanto a isto, o que se pode dizer é que a arte “nem mesmo conduz à religião”, mas que ela, “no tempo de desgraça que é o nosso e de exílio, (...) está justificada porque é a intimidade dessa desgraça, é o esforço para tornar manifesto, pela imagem, o erro do imaginário e, em última instância, a verdade inalcançável, esquecida, que se dissimula por trás desse erro” (p. 78).

Mas qual é o sentido disso – do movimento errático – diante do mundo, pelo menos desse mundo que nos exige ordem, sentido e coerência e que, sobretudo, solicita sentido a tais perguntas? O mundo é o trabalho do dia, repete Blanchot em mais de um de seus escritos.

No mundo, aquela grande irrealidade de onde surgem as coisas (ou o não-ser que é preciso dominar ou afastar para que o ser do homem se constitua) é de certo modo retida e dominada, permitindo que as coisas se afirmem em sua plenitude, mesmo que perpassadas de ma estranha irrealidade. Nesse processo, o homem torna-se como que senhor de sua existência, é o produtor diurno de objetos e realidades com os quais, então, se identificará e identificará o seu mundo. Ele faz o mundo à sua medida, se reconhece no mundo, e o mundo é o plano das realidades – ou das coisas tornadas reais – que nós podemos chamar de humanas e nossas.

No entanto, o que acontece, o que torna possível a criação do mundo é, conforme Hegel o teria compreendido, um esforço de aniquilação. Tal aspecto será analisado por Blanchot em seu escrito intitulado “A literatura e o direito à morte”, incluído em *A parte do fogo*. Ali, observando que o ato de nomear – que é concomitante com esse afloramento da realidade resultante do trabalho do espírito – contém, para muitos escritores, algo como “uma maravilha inquietante” (1997:310), Blanchot assinala que a palavra, ao nos dar o que ela significa, primeiramente o suprime (a coisa significada): “Para que eu possa dizer: essa mulher, é preciso que de uma maneira ou de outra eu lhe retire sua realidade de carne e osso, que a torne presente e a aniquile” (p. 310-311). Muitos pensadores têm se debruçado sobre esta questão, concluindo em geral que o ato de nomear, naquilo que contém de uma apropriação que o homem faz da realidade, é também uma perda e um esvaziamento. Só nos apropriamos do que tornamos nosso, mas isso implica uma perda de ser, ou a fundação de uma linguagem sobre “a ausência desse ser, seu nada, o que resta dele quando perdeu o ser, isto é, o único fato que ele não é”. Hegel, citado no ensaio, escreveu: “O primeiro ato, com o qual Adão se tornou senhor dos animais, foi lhes impor um nome, isto é, aniquilá-los na existência (como existentes)” (apud BLANCHOT, 1997:311). Esse trabalho de aniquilação é o trabalho do dia, que abre caminho para a claridade, mas produz também o imaginário e a possibilidade do erro. “A partir desse momento”, conclui Blanchot, “o gato cessa de ser um gato unicamente real para se tornar também uma ideia” (p. 311). Do mesmo modo (ainda acompanhando Hegel), para existir, a linguagem exige, de modo paradoxal, uma espécie de pré-linguagem de desaparecimento, que é o seu sentido preexistente, o qual Blanchot compara a uma “imensa hecatombe”:

O sentido da palavra exige, portanto, como preâmbulo a qualquer palavra, uma espécie de imensa hecatombe, um prévio dilúvio, mergulhando num mar completo toda a criação. Deus havia criado os seres, mas para ele, e ele os criou, por sua vez, a partir dessa morte

em que tinha desaparecido; só que, em vez de seres e, como dizemos, existentes, só houve o ser, e o homem foi condenado a só poder se aproximar e viver das coisas pelo sentido que lhes dava. Ele se viu prisioneiro no dia, e soube que esse dia não podia findar, pois o próprio fim era luz, já que era do fim dos seres que vinha sua significação, que é ser. (BLANCHOT, 1997:311)

Essa pode ser a origem da alienação que Marx denunciou, analisando o processo do trabalho humano e, mais especificamente, estudando as características da época moderna. O mundo é trabalho do dia, mas esse trabalho é alienado, escapa ao domínio total da consciência que Hegel já havia entrevisto. Já a relação da literatura com tudo isso, porém, é bastante ambígua. A seu modo, pode-se dizer que ela não lida com ideias, nem tampouco devolve o ser às coisas (como já pensaram alguns, de maneira talvez otimista), resgatando o homem do exílio e do erro. Antes, ocorre que a sua linguagem se estabelece numa espécie de região intermédia, onde o falar é ao mesmo tempo a profundidade do ser que retorna à linguagem, mas é também a essência da linguagem – a ausência de ser convertida em imagem, nesse distanciar-se incessante que não é nem mesmo um distanciamento efetivo, que não pode ser medido, qualificado ou quantificado como tal (porque é da ordem do erro), e que daria ao topógrafo o seu lugar no plano da realidade. Por isso, mantém-se intacto o seu poder de distanciar, enquanto produz os efeitos mais perturbadores, refletidos na relação dos homens com as palavras e dos escritores com as obras: “A linguagem só começa com o vazio; nenhuma plenitude, nenhuma certeza, fala; para quem se expressa falta algo especial” (1997:312). Ou também: “A linguagem corrente chama um gato de gato, como se o gato vivo e o seu nome fossem idênticos, como se o fato de nomear não consistisse em reter dele somente a ausência, o que ele não é” (p. 313).

À literatura falta a tranquilidade, o suave repouso na nomeação e no finito, que seria o fechamento de um círculo. Sua linguagem é feita de inquietude e também de contradições, sendo pouco sólida e estável a sua posição. Em cada coisa, ela (a linguagem) “só se interessa por seu sentido, por sua ausência”, que ela “desejaria alcançar absolutamente nela mesma e por ela mesma, querendo alcançar em seu conjunto o movimento indefinido da compreensão” (p. 313). Mas a compreensão é, com efeito, não um fato, uma conquista da razão e do mundo, mas antes uma direção a seguir – um ponto que nos orienta e nos põe a caminho; não uma meta a atingir ou um objetivo a traçar, mas um movimento sem começo e sem fim, que não leva a parte alguma e no qual nos encontramos sempre que entramos no imaginário.

No imaginário, a literatura se torna, portanto, o trânsito do dia para a noite, não a transformação do dia em noite, nem a impossível conversão da noite em claridade, que não faria sentido no âmbito desta reflexão. É o trânsito, o movimento perpétuo que se realiza em imagem, abrindo-se assim num *espaço* que é o espaço da obra, em que ela se afirma, mas que não está reservado a ela de antemão (como uma regra, uma norma ou uma lei a seguir), porque somente nela se pode abrir, gerando-a também como obra: “... nascimento de um espaço desconhecido, o próprio espaço da obra” (no ensaio sobre Joubert).

Profundidade, afastamento, movimento – tais são os termos que frequentam os estudos de Blanchot sobre os diversos escritores pelos quais se interessa e que surgem nos seus escritos teóricos, oferecendo pistas daquilo que, nos seus livros, se pode entender como sendo essa elusiva e, ao mesmo tempo, sempre presente noção de um *espaço literário*, a ser perquirido, sondado e, a cada vez, perdido novamente, qualquer que seja o seu sentido ou a sua constituição. E a *profundidade* é, certamente, um elemento central da noção, não sendo sem razão que, num de seus “exercícios de admiração”, a propósito de Roger Caillois, Cioran a mencionou de passagem, referindo-se ao autor de *Lautréamont e Sade* com uma ironia característica: “Não podemos deixar de pensar aqui numa atitude inteiramente oposta, a de um Maurice Blanchot, por exemplo, que, na análise do fato literário, mostrou – levada até o heroísmo ou a asfixia – a superstição da profundidade, da ruminação que retém as vantagens do obscuro e do insondável” (1988:88). A referência contém, admitamos, uma certa dose de malícia, mas não podemos deixar de reconhecer que aponta para aquele elemento (o *espaço*), que é fundamental e de onde o pensamento de Blanchot se origina, retornando a ele a cada vez, numa espécie de escavação que assinala os seus limites, mas que lhe dá também a sua consistência, a sua densidade e o seu brilho. Não o atribuíríamos, como o

fez Cioran, a uma “superstição” certamente, porque isto não faria justiça, de modo algum, às suas aquisições e ao seu alcance. No entanto, podemos vê-lo como uma chave que abre a possibilidade de sondar e descobrir aspectos insuspeitados nas obras dos autores que Blanchot estuda e, principalmente, na ideia de *obra literária* em geral, a que ele dá corpo e que lhe é tão cara – ideia que tem fascinando os críticos e que sempre lhes escapou.

A noção de um distanciamento, de estar em relação com um fundo que não se pode atingir, mas do qual não se pode prescindir, tal é, a nosso ver, o centro ou o segredo desse espaço que Blanchot entrevê nas obras da literatura e do qual os seus escritos nos falam. Ou – parafraseando a conclusão de um escrito do próprio Cioran (1988:64) sobre Paul Valéry – nessa claridade que traz à luz a eminência do insondável, ao mesmo tempo em que o reconhece como tal, na sua plena obscuridade e inacessibilidade, é que “se deve procurar a chave de suas realizações e de seus limites”.

Referências

- BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.
- BLANCHOT, Maurice. *O livro por vir*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- BLANCHOT, Maurice. *A parte do fogo*. Trad. Ana Maria Scherer. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.
- CIORAN, E. M. *Exercícios de Admiração*. Trad. José Thomaz Brum. Rio de Janeiro: Guanabara, 1988.
- DERRIDA, J. *Margens da filosofia*. Trad. Joaquim Torres da Costa e Antônio M. Magalhães. Porto: Rés, [198?].
- ESCHER, M. C. *Gravura e desenhos*. Trad. Maria Odete Gonçalves-Koller. Colônia: Benedikt Taschen Verlag, 1994.

Recebido: 09 de outubro de 2012
 Aprovado: 04 de fevereiro de 2013
 Contato: renatosuttana@ufgd.edu.br