



NOTAS PARA UM CONCEITO DE IMAGINÁRIO EM MAURICE BLANCHOT

SUTTANA, Renato *

RESUMO: Este trabalho se constitui numa apresentação dos conceitos de imagem e de imaginário, propostos por Maurice Blanchot nas reflexões que desenvolve em seu livro *O espaço literário*. A imagem é, ao mesmo tempo, morte da coisa e apropriação no movimento da perda, presença do ser e ausência no simulacro. Esse modo de abordá-la abre caminho para compreendermos a literatura como posse do mundo em sua totalidade, configurada como perda e dispersão no imaginário.

PALAVRAS-CHAVE: Símbolo; Alegoria; Imagem; Imaginário; Maurice Blanchot.

ABSTRACT: This paper constitutes a presentation of the concepts of image and imagery as they are proposed by Maurice Blanchot in the considerations he develops in his book *Space of literature*. The image is both the death of the thing and the appropriation of it in the movement of losing, the presence of being and its absence in the simulacrum. By this way, we can understand literature as appropriation of the world in its totality, configured as losing and dispersion in the imagery.

KEY WORDS: Symbol; Allegory; Image; Imagery; Maurice Blanchot.

O SÍMBOLO

Num ensaio intitulado "O segredo do Golem", de *O livro por vir*, Maurice Blanchot (2005, p. 125) argumentou que o que há de estranho na palavra "símbolo" é que "o escritor [que escreve uma obra] se sente muito distante, enquanto está empenhado nessa obra, daquilo que tal palavra designa". Mais tarde, salienta Blanchot, "pode ser que ele aí se reconheça e se deixe lisonjear por esse belo vocábulo", mas o fato é que, no símbolo "algo [...] resiste, protesta e secretamente afirma: não é uma maneira simbólica de dizer, era somente real". Esse modo de conceber o símbolo conduz Blanchot a refletir sobre a resistência que o símbolo opõe à percepção. Comparando-o à alegoria, pode-se dizer que, nesta, "cada detalhe, cada obra em que a alegoria apareceu, e a imensa história que aí se dissimula,

e sobretudo o modo de expressão figurado, estende a significação a uma rede infinita de correspondências” (p.126). A alegoria – que tem qualquer coisa de um ícone, o que a diferenciaria, até certo ponto, do símbolo puro – desenvolve, segundo Blanchot, “até muito longe a vibração emaranhada de seus círculos, mas sem mudar de nível, segundo uma riqueza que podemos qualificar de horizontal: ela se mantém em seus limites de expressão medida, representando, por algo que se exprime ou se figura, outra coisa que poderia ser expressa, também, diretamente” (p. 126).

A distinção é difícil, devido principalmente ao caráter metafórico que é próprio da alegoria. No entanto é possível afirmar, acerca do símbolo, que “de imediato, ele espera saltar para fora da esfera da linguagem, da linguagem sob todas as suas formas” (p. 126). Esse salto para fora da linguagem permite dizer, em princípio, que o que o símbolo visa “não é, de modo algum, exprimível, o que ele dá a ver e a entender não é suscetível de nenhum entendimento”. A relação simbólica é, assim, se a compararmos com a construção alegórica, uma relação de totalidade, isto é, “o plano de onde ele [o símbolo] nos faz partir é apenas um trampolim para nos elevar, ou nos precipitar, em direção a uma região outra à qual falta todo acesso”. Nessa relação “há pois um salto, uma mudança de nível, mudança brusca e violenta, há exaltação, há queda, não a passagem de um sentido a outro, de um sentido modesto a uma riqueza maior de significações, mas àquilo que é outro, aquilo que parece diverso de todos os sentidos possíveis”.

De modo geral, isto equivale a dizer que o símbolo, ao contrário da alegoria – que nos dá acesso a um universo fechado de sentidos, representado todo ele no jogo dos vários elementos constituintes da construção alegórica –, “não significa nada, não exprime nada”. Para Blanchot, “ele apenas torna presente – fazendo-nos presentes nela – uma realidade que escapa a qualquer outra captura, e parece surgir, ali, como uma presença estrangeira” (p. 127).

A idéia do acesso a um *outro*, a uma realidade que não se exprime por si mesma, mas que solicita o símbolo como caminho e porta de entrada, leva por seu turno a uma reflexão acerca do caráter essencialmente ambíguo da leitura e da relação do leitor com aquilo que lê. Evidentemente, tal ambigüidade se apresenta também para o escritor; mas, se admitirmos que a leitura é, ela mesma, o modo por excelência do acesso não apenas àquilo que o livro diz – na forma de um sentido imediato –, mas também àquilo que ele omite no sentido manifesto e se apresenta a ele como um fundo, uma zona de não-sentido da qual emana um sentido inesgotável e nunca igual a si mesmo, então teremos de reconhecer que o símbolo é apenas a prova dessa experiência, do seu caráter complexo e jamais estanque. O

símbolo, por assim dizer, escava o espaço da obra, aprofunda-o em direção àquela zona silenciosa do sentido da qual, no entanto, emanam o sentido e a possibilidade da compreensão, ao mesmo tempo em que ela nos mantém em contato com o elemento sensível ao qual relutamos em atribuir toda a responsabilidade pela significação. Para Blanchot, a experiência do símbolo, sob este aspecto, “concerne unicamente ao leitor cuja atitude ela transforma”. Do ponto de vista do leitor, é somente para ele que “há símbolo, é ele que se sente ligado ao livro pelo movimento de uma busca simbólica, é o leitor que, diante da narrativa, experimenta um poder de afirmação que parece transbordar infinitamente a esfera limitada em que esse poder se exerce [...]” (p. 128).

Essa experiência de ultrapassagem do imediato conduz ao encontro do imaginário. Ler a obra de ficção não é, unicamente, apreender o livro como tal, na imediatez de um dizer que se consome e se consoma inteiramente em si mesmo, em seus desdobramentos particulares, mas é passar adiante – a um adiante do dito que nada mais é que o dito se aprofundando infinitamente em direção àquilo que é o seu sentido e a sua riqueza: “Assim, ele [o leitor] está prestes a se unir à obra, por uma paixão que chega às vezes até a iluminação, que no mais das vezes se esgota em traduções sutis, quando se trata de um leitor especializado, feliz por poder abrigar sua pequena luz no seio de uma nova profundidade” (p. 129).

Tal profundidade não é *outra* em relação à obra, isto é, não lhe é estranha e não é a sua ultrapassagem em direção a um outro que se encontra fora dela, mas corresponde a uma escavação daquilo que a obra guarda como um segredo mais íntimo – o segredo do símbolo que não se decifra fora dele, mas *por meio dele*, escavando-o e aprofundando-o em direção a ele mesmo e àquilo que ele diz. Numa bela passagem, Blanchot resume então o sentido de beleza e aventura que a experiência do aprofundamento pode proporcionar:

Mas, talvez seja preciso lembrar: a leitura é uma felicidade que exige mais inocência e liberdade do que consideração. Uma leitura atormentada, escrupulosa, uma leitura que se celebra como os ritos de uma cerimônia sagrada, coloca de antemão sobre o livro os selos do respeito que o fecham pesadamente. O livro não é feito para ser respeitado, e “a mais sublime das obras-primas” encontra sempre, no leitor mais humilde, a medida justa que a torna igual a si mesma, de acesso fácil. A prontidão do livro a abrir-se, e a aparência que ele conserva de estar sempre disponível – ele, que nunca está ali –, não significa que esteja à nossa disposição, significa antes a exigência de nossa completa disponibilidade. (BLANCHOT, 2005, p. 129)

A partir dessas reflexões, inspiradas no pensamento de Blanchot, queremos entender que a experiência da obra literária, muito mais do que oferecer pretextos para desenvolver habilidades úteis ou socialmente recomendáveis, oferece ao leitor a possibilidade de um convívio. Esse convívio, que se enraíza nas profundidades do imaginário, é tanto o convívio com um mundo de imaginações particulares (e aqui o leitor seria, sobretudo, um sonhador, no sentido que lhe concedeu Bachelard), quanto a abertura para um universo de exterioridade que não se circunscreve todo no âmbito da fantasia particular, mas que aponta para uma objetividade do mundo que sustenta e alimenta o imaginário. Ao mesmo tempo, a experiência da exterioridade – propiciada pelo contato com a obra – ganha *sentido* e significado na medida em que o imaginário a preenche, formando-a e conformando-a, dando-lhe consistência e, principalmente, mantendo-a aberta para um constante renovar-se.

A IMAGEM

O símbolo nos leva ao encontro da imagem, mas a imagem é, essencialmente, relação com as coisas e com as realidades cruas do mundo. No ensaio “As duas versões do imaginário”, de *O espaço literário*, Blanchot (1987, p. 255) dirá que a imagem é apenas o rastro de um desaparecimento, e que o nada é a sua condição. “A imagem” – nos diz – “pede a neutralidade e a supressão do mundo, quer que tudo reentre no fundo indiferente onde nada se afirma, tende para a intimidade do que ainda subsiste no vazio: está aí a sua verdade.” Essa verdade, excedendo-a, se manifesta também como o seu limite, ou o limite em que a imagem – desaparecendo – cessa de ser. A relação é de ambigüidade e obscurecimento, e Blanchot (1987, p. 255) assinala-a desde o início: “Daí resulta o seu lado dramático, a ambigüidade que ela anuncia e a mentira brilhante que se lhe recrimina. Soberba potência, diz Pascal, que faz da eternidade um nada e do nada uma eternidade.”

A relação com o desaparecimento, própria da imagem, nos informa que, nela, a intimidade – que inicialmente parece ser característica da imagem – se rompe, isto é, a suposição de que a imagem nos fala intimamente cede lugar, nas palavras de Blanchot, à “vizinhança ameaçadora de um exterior vago e vazio que é o fundo sórdido sobre o qual ela continua afirmando as coisas em seu desaparecimento”. Assim, a imagem fala sempre do menos – de menos que a coisa e de menos do que nós mesmos, “desse menos que nada que subsiste e permanece quando não existe nada”. Anuncia-se, pois, o limite do indefinido: temos a impressão de que a

distância em relação às coisas se encurtou ou desapareceu, pois (o que parece ser fundamental no pensamento de Blanchot) a imagem propicia uma espécie de posse, ela coloca à nossa disposição aquilo que, em verdade, é a ausência ou o indeterminado, a “ausência convertida em intervalo”, onde “o próprio vazio compacto parece abrir-se para o fulgor de um outro dia” (p. 256).

Desse modo, a imagem parece preencher uma de suas funções, que é a de “apaziguar, de humanizar o informe não-ser que impele em nossa direção o resíduo ineliminável do ser”. Ela nos leva, imperceptivelmente, na ótica de Blanchot, a uma inversão de perspectiva – inversão que é tão verdadeira e sutil que chegamos a percebê-la como uma felicidade. Ela “limpa” esse resíduo do ser, e o torna “conveniente, amável e puro”, permitindo-nos crer, “no âmago de um sonho feliz que a arte autoriza com demasiada frequência, que à margem do real e imediatamente atrás dele encontramos, como uma pura felicidade e uma soberba satisfação, a eternidade transparente do irreal”. Domínio, portanto, do real e ilusão da irrealidade – mas também domínio da irrealidade, porquanto, em sua passividade, nesse abandono em que caímos sempre que estamos diante das coisas, em que “a coisa que fixamos mergulhou na sua imagem” e em que a imagem se une a “esse fundo de impotência em que tudo recai”, se pode dizer que o real é uma presença e um começo, isto é, “aquilo com que a nossa relação é sempre viva e nos deixa sempre a iniciativa, dirigindo-se em nós a esse poder de começar, essa livre comunicação com o começo que somos nós próprios”. O dia se une, pois, à sua imagem, até o ponto em que se pode dizer que seja ainda “contemporâneo do seu despertar”.

“A imagem” – lembra-nos Blanchot – “segundo a análise comum, está depois do objeto: ela é a sua continuação; vemos, depois imaginamos.” Porém, se depois do objeto vem a imagem, a palavra “depois” significa que é preciso, em primeiro lugar, que a coisa se afaste para que se deixe recapturar. Esta é a noção costumeira que se tem da imagem e dos processos da imaginação. Porém, o que passa despercebido na noção é o fato de que o distanciamento não implica mudança de lugar, como a de um móvel que, apesar da mudança, continuaria sendo o mesmo. “O distanciamento está aqui no âmago da coisa”, ressalta Blanchot:

A coisa estava aí, que nós apreenderíamos no movimento vivo de uma ação compreensiva e, tornada imagem, ei-la instantaneamente convertida no inapreensível, inatual, impassível, não a mesma coisa distanciada, mas essa coisa como distanciamento, a coisa presente em sua ausência, e apreensível porque inapreensível, aparecendo na qualidade de desaparecida, o retorno do que não volta, o coração estranho do longínquo como vida e coração único da coisa. (BLANCHOT, 1987, p. 257)

Na reflexão sobre a imagem, o despojo cadavérico oferece a Blanchot não tanto um termo de comparação, mas o motivo para uma meditação acerca das características da imagem, sob o ponto de vista desse distanciamento e dessa proximidade. Para Blanchot, “a imagem, à primeira vista, não se assemelha ao cadáver, mas poderia muito bem ser que a estranheza cadavérica fosse também a da imagem”. No caso, os despojos mortais – aquilo que denominamos desta maneira – escapam às categorias comuns: “[...] algo está aí, diante de nós, que não é bem o vivo em pessoa, nem uma realidade qualquer, nem o mesmo que o que era em vida, nem um outro, nem outra coisa.” O cadáver, estando “plenamente aqui” é, de certo modo, a prova de que a morte “suspende a relação com o lugar”, não obstante “nele se apóie pesadamente como na única base que lhe resta”. Deste modo, a presença do cadáver estabelece “uma relação entre parte nenhuma e aqui”: ele está em toda parte e em parte nenhuma, ele ocupa todos os cômodos da casa e, ao mesmo tempo, ocupa um lugar único onde está como presença, mas onde se pode dizer que não está ninguém. “O lugar onde se morre não é um lugar qualquer”, salienta Blanchot:

Não se transporta de bom grado esse despojo de um local para outro: o morto monopoliza seu lugar ciosamente e une-se ao fundo, de tal maneira que a indiferença desse lugar, o fato de ser, no entanto, um lugar qualquer, torna-se a profundidade de sua presença como morte, torna-se o suporte da indiferença, a intimidade escancarada de uma parte nenhuma sem diferença, que se devem porém, situar aqui. (BLANCHOT, 1987, p. 258)

A morte, porém, não permite a permanência. O defunto, que deixou o mundo para trás, deixa no entanto esse cadáver “que já não é mais deste mundo, embora ele esteja aqui, que está, melhor dizendo, atrás do mundo” e que é também aquilo “que o vivo (e não o defunto) deixou atrás de si e que afirma agora, a partir daqui, a possibilidade de um antemundo, de uma volta atrás, de uma subsistência indefinida, indeterminada, indiferente”. Dessa substância se sabe somente que nos põe de frente para o limite do humano, “que a realidade humana, quando termina, reconstitui a presença e a proximidade”. Isto nos informa, por um lado, do ponto de vista da imagem, que ela é a morte da coisa – o seu desaparecimento no simulacro; mas é também a sua presença num tempo indeterminado e num espaço que não se situa em parte nenhuma, uma vez que a imagem não é também (caso possamos falar assim) a coisa sobre a qual ela se apóia. O cadáver ao mesmo tempo fixa e arrasta para o fundo, é presença e impulso de afastamento. Segundo Blanchot, “num momento estará [o cadáver], indeslocável, intocável, pregado ao aqui por um amplexo dos mais estranhos, e no entanto, derivando com ele, arrastando-o mais

para baixo, mais para o fundo, por trás não mais uma coisa inanimada mas Alguém, imagem insustentável e figura do único tornando-se não importa o quê” (p. 259).

A semelhança cadavérica é, portanto, o ponto que não se pode ultrapassar e que se ultrapassa incessantemente seja em direção à coisa, seja em direção ao simulacro: “[...] nesse momento em que a presença cadavérica é diante de nós a do desconhecido, é também então que o pranteado defunto começa a *assemelhar-se a si mesmo*.” O “a si mesmo” da expressão já contém um erro de que não nos damos conta. Blanchot nos alerta sobre esse fato: “Não se deveria dizer: àquele que ele era, quando tinha vida?” Mas ocorre que “a si mesmo” é a expressão correta, uma vez que “si mesmo designa o ser impessoal, distanciado e inacessível que a semelhança, para ser semelhança de alguém atrai também para o dia”. O ser que está ali, pela semelhança, “é realmente ele, o querido vivo, mas é, não obstante, mais do que ele, é mais belo, mais imponente, já monumental” e, assinala Blanchot, “tão absolutamente si mesmo que é como o *doublé* dele próprio”, presença que se une solenemente à impessoalidade dele, até o ponto de se poder dizer que “o cadáver é a sua própria imagem”, o que nos conduz ao encontro de uma obsessão:

A semelhança cadavérica é uma obsessão, mas o fato de obcecar não é a visitação do irreal do ideal: o que obceca é o inacessível de que não se pode desfazer, o que não se encontra e que, por isso, não se deixa evitar. O inapreensível é aquilo a que não se escapa. A imagem fixa não tem repouso, sobretudo no sentido de que não apresenta nem estabelece nada. (BLANCHOT, 1987, p. 260)

Para Blanchot, a semelhança cadavérica inverte o sentido da proposição que diz que o homem é feito à sua imagem, que antes deveria ser entendida assim: *O homem é desfeito segundo a sua imagem*. A imagem, recorda Blanchot, “nada tem a ver com a significação, o sentido, tal como a existência do mundo, o esforço da verdade, a lei e a claridade do dia implicam”. Esse aspecto da imagem nos leva a entender que a imagem de um objeto não é o *sentido* do objeto e não ajuda na sua compreensão, mas tende a subtrair sentido e objeto na medida em que mantém este último “na imobilidade de uma semelhança que nada tem com que se assemelhar”. Assim, não obstante possamos fazer uso da imagem, não podemos obrigá-la a servir à verdade, muito embora – pelo fato de compreendermos a imagem como seqüência do objeto, o que dele resta – possamos dispor dele na imagem, adquirindo certo poder sobre ele quando dele nada resta, sendo que a vida prática e a realização das tarefas do mundo (que Blanchot denomina de “verdadeiras”) exigem semelhante inversão. A arte clássica, por exemplo, pelo menos em teoria, implicava essa inversão, “fazendo sua glória através da tarefa de relacionar a semelhança, a reincorporá-la”, uma vez que a imagem se tornava “a negação vivificante, o traba-

lho ideal pelo qual o homem, capaz de negar a natureza, eleva-a a um sentido superior, ora para conhecê-la, ora para usufruir dela na admiração”. Este é o ponto em que o ideal se unia à verdade, aquele em que a fidelidade à figura dava as mãos à fidelidade a uma verdade que é “sem figura”.

O IMAGINÁRIO

É com base nisto que se pode compreender aquilo que Blanchot denomina de “as duas versões do imaginário”. Por um lado, temos o trabalho do negativo, que traz consigo a potência da negação e da aniquilação; e por outro temos a alternativa em que “a morte é ora o trabalho da verdade no mundo, ora a perpetuidade do que não suporta começo nem fim”. Dupla condição do imaginário, duplicidade e ambigüidade profunda de sua potência. Para Blanchot, se é verdade, como sugerem os filósofos contemporâneos, que no homem compreensão e conhecimento estão ligados à finitude, o fim se inclui por certo na possibilidade da morte, “mas também é ‘retomado’ por ela, se na morte se dissolve também essa possibilidade que é a morte” (p. 263). Ora, se levarmos em conta que a história humana em sua totalidade significa “a esperança de superar esse equívoco, que resolvê-la ou superá-la comporta sempre, num sentido ou noutro, os maiores perigos”, conduzindo à suposição de que “a escolha entre a morte como possibilidade de compreensão e a morte como horror da impossibilidade devesse ser também a opção entre a verdade estéril e a proximidade do não-verdadeiro, como se à compreensão estivesse ligada a penúria e à fecundidade o horror”, a ambigüidade, “embora só ela torne a escolha possível, está sempre presente na própria escolha”. A morte é, assim, a possibilidade que não admite escolha, mas sem ela – assim como na imagem que é a morte da coisa – nenhuma escolha se torna possível.

Podemos supor que a imagem abre caminho para a liberdade ou que a liberdade tem a ver com a dinâmica profunda da imagem? Para Blanchot, “viver um evento em imagem não é desligar-se desse evento, desinteressar-se dele”, como o queriam a versão estética da imagem e os ideais serenos da arte clássica. Entretanto, não é tampouco “envolver-se nele por uma decisão livre”. É, antes, “deixar-se prender nele, passar da região do real, onde nos mantemos à distância das coisas a fim de melhor dispor delas, para essa outra região onde a distância nos detém” – distância que é, então, “profundidade não viva, indisponível, lonjura inapreciável que se torna como que a potência soberana e derradeira das coisas”. Esse movimento difícil, que implica graus infinitos, conforme a expressão de Blanchot, leva,

por exemplo, a pensar, com a psicanálise, que a imagem, antes de nos pôr fora de causa e de nos fazer viver no modo da fantasia, “parece entregar-nos profundamente a nós mesmos”; e esse movimento leva de volta à intimidade, mas numa outra pauta, pois “íntima é a imagem”, que faz de nossa intimidade “uma potência exterior a que nos submetemos passivamente” e que impõe, pela semelhança, uma presença que recua para o exterior e que também nos faz recuar: “[...] fora de nós, no recuo do mundo que ela provoca, situa-se, desgarrada e brilhante, a profundidade de nossas paixões”.

Haverá qualquer coisa de um êxtase na imagem, sugere Blanchot, e essa transformação – do que é interior em potência exterior a que nos vemos submetidos – é que concede poder à magia:

Por uma técnica metódica, trata-se de levar as coisas a despertarem como reflexo e a consciência a adensar-se em coisa. A partir do momento em que estamos fora de nós – nesse êxtase que é a imagem – o “real” entra num reino equívoco onde já não existe limite, nem intervalo, nem momentos, e onde cada coisa, absorvida no vazio de seu reflexo, aproxima-se da consciência que se deixou encher por uma plenitude anônima. Assim parece reconstituída a unidade universal. Assim, por trás das coisas, a alma de cada coisa obedece aos encantos de que dispõe o homem extático que se abandonou ao “universo”. (BLANCHOT, 1987, p. 263-264)

O paradoxo da magia evoca o paradoxo da liberdade ou certa compreensão que temos do ser livre: “[...] ela pretende ser iniciativa e dominação livre, enquanto que, para constituir-se, aceita o reino da passividade, esse reino onde não existem fins.” Entretanto, adverte Blanchot, “a sua intenção continua sendo instrutiva: o que ela quer é agir sobre o mundo (manobrá-lo), a partir do ser anterior do mundo, o aquém eterno em que a ação é impossível”. Tal advertência se complementa com a constatação de que viver o evento em imagem não é ter desse evento uma imagem nem tampouco lhe dar “a gratuidade do imaginário”, pois que “o que acontece apodera-se de nós, como nos empolgaria a imagem, ou seja, nos despoja, dele e de nós, mantém-nos de fora, faz desse exterior uma presença em que o ‘Eu’ não ‘se’ reconhece”. Movimento que é próprio da imagem, no qual se percebe mais profundamente a sua ambigüidade essencial e que implica, reitera Blanchot, infinitos graus.

Assim, compreende-se aquilo que chamamos de “as duas versões do imaginário”. Para Blanchot, é fato que a imagem pode, certamente, “ajudar-nos a recuperar idealmente a coisa, de que ela é então a sua negação vivificante” e que, ao mesmo tempo, “ao nível para onde nos arrasta o peso que lhe é próprio, corre também o constante risco de nos devolver, não mais à coisa ausente, mas à ausên-

cia como presença". Igualmente, a imagem nos arrasta em direção "ao duplo neutro do objeto em que a pertença ao mundo se dissipou", sendo que essa duplicação entre presença e neutralidade do simulacro "não é tal que se possa pacificar por um 'ou isto ou aquilo' capaz de autorizar uma escolha e de apagar da escolha a ambigüidade que a torna possível", pois a duplicidade, conclui, "devolve a um duplo sentido sempre mais inicial".

As duas versões do imaginário (que neste ponto se confunde com a vida profunda da imagem), segundo Blanchot as descreve, se configuram dessa maneira, mas há que acrescentar um último aspecto, que recebe a seguinte descrição: caso o pensamento pudesse manter a ambigüidade, seríamos tentados a dizer que existem três níveis em que ela se anuncia. Ao nível do mundo, comenta Blanchot, "a ambigüidade é possibilidade de entendimento", o que implica que o sentido "escapa sempre para um outro sentido; o mal-entendido serve à compreensão, exprime a verdade do entendimento que quer que ela jamais seja entendida, de uma vez por todas". Num outro nível, a questão se exprime pelas duas versões do imaginário. Não se trata mais, aqui, daquele duplo sentido perpétuo, daquele mal-entendido "que ajuda ou engana o entendimento", pois, conforme argumenta Blanchot, "o que fala em nome da imagem 'ora' fala ainda do mundo, 'ora' nos introduz no meio indeterminado da fascinação, 'ora' nos concede o poder de dispor das coisas em sua ausência e pela ficção, retendo-nos assim num horizonte rico de sentido, 'ora' nos faz resvalar para onde talvez estejam presentes, mas em suas imagens". É aqui também que a imagem se manifesta como "o momento da passividade", não tendo valor, nem significativo, nem afetivo, pois é "a paixão da indiferença" (p. 265), numa expressão paradoxal. Assim, o que dizemos ao repetir "ora" é a ambigüidade que o diz, "ao dizer sempre, numa certa medida, um e outro", dizendo ainda "a imagem significativa no seio da fascinação":

Aqui, o *sentido* não escapa para um outro sentido, mas no *outro* de todos os sentidos e, por causa da ambigüidade, nada tem sentido, mas tudo *parece* ter infinitamente sentido: o sentido não é mais uma aparência, a aparência faz com que o sentido se torne infinitamente rico, que esse infinito do sentido não tenha necessidade de ser desenvolvido, é imediato, ou seja, também não pode ser desenvolvido, é tão-só imediatamente vazio. (BLANCHOT, 1987, p. 265)

E de que maneira se chega à literatura por esse caminho? De certo modo, pode-se dizer que a literatura, do ponto de vista do imaginário, implica tanto uma posse do mundo – o fato de nos apossarmos dele por meio da imagem –, quanto uma perda. Ela permite que nos apossamos do mundo, apossando-nos dos seus infinitos aspectos e da sua infinita multiplicidade; mas, ao mesmo tempo, implica

perdermos o mundo pelo fato de que só nos apossamos dele em imagem – imagem que é, como Blanchot o demonstrará num de seus escritos mais importantes¹, a posse do mundo em totalidade, o todo do mundo presente na imagem. Mas, se essa posse é também a perda e a dispersão do mundo na imagem, a literatura se converte então numa procura perpétua, num avançar em direção a um imediato que se põe (conforme está representado no esforço do topógrafo de Kafka de se aproximar do Castelo): fuga infinita em que a obra literária (cuja dinâmica se assemelha à da imagem) se ganha no trabalho incessante de avançar e perder; trabalho que é, finalmente, como o descreve Blanchot nos vários ensaios de *O espaço literário*, semelhante ao da morte.

Refletir sobre o imaginário na literatura e sobre as suas relações com a cultura e a realidade do mundo em geral remete, por fim, a uma reflexão mais pontual sobre a idéia de *imagem poética*, configurada no evento da obra literária. Seria interessante, neste ponto, comparar as reflexões de Blanchot com as formulações de Bachelard, por exemplo, que aprofundou a busca pelo sentido da imagem nas suas dimensões tanto psicológica e psicanalítica, quanto fenomenológica e existencial, bem como recorrer, no plano mais propriamente literário, às aproximações propostas por Octavio Paz em livros como *Os filhos do barro* e *O arco e a lira*. Lembramos ainda que a preocupação com o sentido literário e existencial da imagem (e, por conseguinte, a reflexão sobre o imaginário) absorve os esforços de autores como Gabriel Marcel (que nos ajuda a refletir sobre a liberdade dos atos humanos e seu sentido existencial), Adolfo Casais Monteiro (sobre a irredutibilidade do poético ao discurso da crítica e da teoria) e Alfredo Bosi (a relação do poético com o tempo e com a existência), para ficarmos em alguns nomes. Mas, se a ambigüidade da imagem conduz a um silêncio que se aprofunda em si mesmo, e se esse silêncio se abre para a riqueza de um sentido infinito, é justo que não negligenciemos o (que chamaríamos de) aspecto propriamente *comunicativo* e lingüístico da literatura – configurado numa experiência de linguagem sobre a qual se debruçaram autores como Jakobson e outros do formalismo russo, T. S. Eliot ou mesmo Edmund Wilson, percuciente investigador do sentido e da integridade própria das obras literárias, da qual a crítica não pode abrir mão sem desistir de seus próprios projetos.

Nesta altura, conviria inquirir diretamente essas relações, o que demandaria novos esforços, a serem arrostados no futuro. Entretanto, para os limites deste comentário, se pudermos partir do princípio de que a experiência do imaginário é também uma experiência de liberdade (da qual, entretanto – convém salientar – pouco nos fala Blanchot), restaria entender o *sentido* ou a experiência que

temos dele como experiência totalizadora da realidade, isto é, como experiência que engaja o todo do ser e de suas vivências, ultrapassando os limites do conhecimento puramente erudito ou técnico acerca das questões literárias, que tanto absorvem a crítica, principalmente no que diz respeito ao estudo acadêmico dos livros e à tricotomia que distingue entre textos, autores e leitores.

Sem menosprezar ou subestimar a importância de tais estudos, cumpriria ver a leitura, no rastro de Blanchot, sob esta perspectiva, como experiência do *todo* – ou totalidade de experiência que as visadas eruditas, muitas vezes, tendem a colocar entre parênteses, a fim de atingirem os seus objetivos práticos ou imediatos. É neste sentido que se pode falar do caráter verdadeiramente aberto e, talvez, *formativo* da literatura – mas formativo na medida em que, engajando o todo do ser, o engaja também nos seus projetos, nas suas vivências e na capacidade que os homens têm de dar ou de solicitar um sentido (concreto e único) à sua presença no mundo.

NOTAS

* Professor adjunto da Faculdade de Educação da Universidade Federal da Grande Dourados (UFGD). E-mail: rsuttana@arquivors.com.

1 “A literatura e o direito à morte”, incluído em *A parte do fogo*.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.

_____. *O livro por vir*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

_____. *A parte do fogo*. Trad. Ana Maria Scherer. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.