



LITERATURA E INFINITO: indicações a partir do pensamento de Maurice Blanchot¹

(Renato Suttana)

Resumo: Neste ensaio, a noção de infinito, conforme a concebeu Maurice Blanchot, é abordada com vistas à interpretação literária. Partindo da ideia de que o conceito de infinito deforma e arrasta o movimento interpretativo — isto é, de que introduz o erro na literatura —, propõe-se a ideia de que um movimento de errância se instaura, reconduzindo sempre a leitura ao recomeço. Interpretamos o infinito, neste estudo, como sendo aquilo que desaloja o sentido (tanto na origem da obra, quanto na interpretação), passível de todos os equívocos, fazendo lembrar aquela errância que se atribui tradicionalmente aos profetas. Ao produzir esses movimentos estranhos na interpretação, o infinito nos faz conceber as obras tanto objetos fechados, finitos, mas também como objetos dispersos, inacabados, para cujo fechamento a leitura apenas contribui. No reconhecimento de que, a cada vez, uma nova leitura recomeça, podemos suspeitar que a literatura mantém no seu interior uma relação com a alteridade, concebida aqui no sentido que lhe deu Emmanuel Levinas, de ser uma abertura para o *outro*. Diante do infinito, a interpretação intui a presença do outro no deslizamento que os usos da linguagem e a proliferação das imagens testemunham. Ao mesmo tempo, ela encobre essa presença, fechando-se em sua dinâmica própria de significações, que é o seu modo de produzir sentido.

Palavras-chave: Literatura e infinito; Interpretação; Alteridade; Maurice Blanchot

Abstract: *In this essay, the notion of infinity, as conceived by Maurice Blanchot, is approached with a view to literary interpretation. Starting from the idea that the concept of the infinite distorts and drags the interpretive movement — that it introduces error in literature —, we propose the idea that an errant movement is established, always leading reading to a new beginning. We interpret the infinite as something that displaces meaning (both in the origin as in the interpretation of literary works), liable to all mistakes, reminding that errand which is traditionally attributed to the prophets. In producing these strange movements in interpretation, the infinite makes us conceive of the works both as closed, finite objects, but also as scattered, unfinished objects, to whose accomplishment the reading only contributes. Recognizing that, over and over, a new reading begins, we can suspect that literature maintains a relationship with the other, conceived here in Emmanuel Levinas' sense: of being an opening to otherness. In the face of the infinite, interpretation grasps the presence of the other in the sliding movement that language usages and the proliferation of images witness. At the same ti-*

¹Publicação exclusiva do site *O arquivo de Renato Suttana*. Direitos de reprodução reservados ao autor.

me, interpretation conceals this presence, closing itself in its own dynamics of significance, which is its proper way of producing meaning.

Keywords: *Literature and infinity; Interpretation; Otherness; Maurice Blanchot*

“... porque Babilônia não é outra coisa senão um infinito jogo de acasos.”
(BORGES, 1975, p. 69)

A noção de infinito, aplicada à literatura, arrasta consigo a interpretação. Ela tem, por assim dizer, o poder de deformar uma superfície — o comentário — que em outras circunstâncias poderia ser plana ou desimpedida. Se não há infinito, a interpretação pode se fechar em torno de um círculo ou pleitear os seus próprios contornos, ganhando então uma coerência que tendemos a confundir com a verdade, mas que parece ser, no entanto, apenas o efeito de um sentido. Isto não significa que o comentário tenda naturalmente a procurar o plano, que o busque como uma necessidade, muito embora certas abordagens, que chamamos de ingênuas, nos façam pensar deste modo: que o comentário ou se fecha em torno de sua própria verdade, ou se desenvolve horizontalmente em torno de um centro. Ocorre que, entregue a si própria, a interpretação tende também a se duplicar e a se reproduzir, buscando uma coerência e fechando-se em torno de alguma coisa — o elemento finito — que, vista em perspectiva, não é senão um outro plano ou um exercício violento. A crítica moderna, em que pese o seu desejo de angariar uma linguagem e, no âmbito da teoria, de amearhar um arcabouço de conceitos e definições que a sustentem como empreendimento viável dos esforços que o homem faz para se compreender no nosso tempo, parece ter aprendido desde há muito a desconfiar da finitude.

Para a crítica, a distinção que se faz tradicionalmente entre linguagem literária e linguagem diária é bastante problemática. No entanto, se reconhece tal dificuldade, a crítica nem por isso deixa de tomá-la como um ponto de partida. Para Wellek e Warren, por exemplo, ela (a distinção) parece clara. Segundo o que nela se afirma, pode-se rejeitar, como sendo poesia ou até rotular como simples retórica, “tudo quanto nos persuade a cometer um ação exterior definida”, mantendo-se a distinção como um fator determinante. A poesia está, pois, em seu próprio ser e, quando genuína, nos afeta de um modo mais sutil. A arte (e há que assumir a poesia e a literatura como sendo do domínio das artes), segundo os autores,

proporciona uma espécie de enquadramento que coloca fora do mundo da realidade a afirmação contida na obra. (...) O cerne da arte literária encontrar-se-á, obviamente, nos gêneros tradicionais: lírico, épico, dramático. Em todos eles existe uma “referência”, um relacionar com um mundo de ficção, de imaginação. As afirmações contidas num romance, num poema ou num drama não representam a verdade literal; não são proposições lógicas. (WELLEK e WARREN, 1962, p. 31)

Não seria o caso de assumir já no início como verdadeira a proposição de que o comentário se multiplica espontaneamente, por uma espécie de inércia do pensamento ou por um automatismo do dizer que seria o seu modo *natural* de ocorrer. A noção, difundida por alguns atualmente, de que todas as interpretações são válidas (e conforme se costumava dizer também até há algum tempo), contanto que sejam coerentes, e de que a verdade é só um produto ou uma espécie de soma de todos os comentários possíveis deforma a ideia de verdade e, num extremo, ameaça colocá-la a perder. De algum modo, a interpretação precisa achar o infinito ali onde se intuem a finitude e o fechamento; e esse gesto é que dará sentido ao esforço

de interpretar, qualquer que seja tal sentido. Para termos uma ideia, podemos evocar aqueles quadros de M. C. Escher nos quais o desenho da imagem — sua manifestação corpórea — tende a se confundir com a superfície que o contém, pleiteando assim a sua integridade e incorporando tal superfície como forma de produzir alguma coisa, a qual, enfim, não é desenho nem superfície. A interpretação, na obra do gravador holandês, deve encontrar no plano e na finitude daquilo que se diz a possibilidade de uma expansão. Ela deverá se projetar no mundo tanto como finitude do dizível — incorporada numa imagem ou, passando ao plano da literatura, num *texto* (que não é senão uma sequência finita de palavras) —, quanto como aquilo que nele não cabe, mas que está incorporado a ele, de algum modo, como possibilidade de expansão. Isto nada tem a ver, supomos, com a preocupação de dizer que a cada nova tentativa uma nova interpretação se produzirá (como numa superposição de planos que se empilhassem infinitamente); terá, antes, relação com o próprio infinito, que, ao se manifestar, deforma a superfície do plano e a converte numa outra coisa, mantendo intactas, porém, as suas características visíveis.

Para Emmanuel Levinas, a finitude do que é dito é a nossa própria finitude, isto é, o ser do homem manifestando-se como consciência no mundo concreto a que se chama realidade. Ao mesmo tempo, é esse ser se projetando na consciência como ser cujos contornos se deixam ver em toda parte. O pensamento é, pois, na concepção de Levinas, *finito* na medida em que só pode conceber o ser como finitude (ou limite) alcançável; mas o fato de ele (o pensamento) intuir também o infinito — no ato de intuir a totalidade do ser — se dá (pois o pensamento sempre sabe que a essência do real se estende para além do seu alcance), nele, como abertura para uma outra coisa. Ouçamos Levinas (2017, p. 35): “A relação do Mesmo com o Outro (...) está de fato fixada na situação descrita por Descartes em que o ‘eu penso’ mantém com o infinito, que ele não pode de modo nenhum conter e de que está separado, uma relação chamada ‘ideia do infinito’.”

No pensamento desse autor, tal abertura é, de algum modo, a primeira relação que o pensamento mantém com a alteridade, surgindo na consciência como instância de ser que o ser consciente não circunscreve. A noção de totalidade, por exemplo, se manifesta como um contorno, uma linha que se traça ao redor do ser e que garante à consciência o seu poder de expansão e penetração. Esse poder permite-lhe construir tanto uma ciência do mundo (e do ser como sempre igual a si mesmo, conforme já se lia em Parmênides), quanto um conhecimento do ser como estabilidade autorreferente. É o si-mesmo, em sua plenitude, que se deixa abran-ger pela totalidade; mas a intuição do infinito vem dizer que a totalidade nunca é total e que o pensamento nunca é o pensamento do ser em plenitude, porquanto o infinito não pode ser abrangido pelo pensar: “É certo que as coisas, as noções matemáticas e morais, também nos estão presentes, segundo Descartes, pelas suas ideias e delas se distinguem. Mas a ideia do infinito tem de excepcional o fato de o seu *ideatum* ultrapassar a sua ideia ao passo que, para as coisas, a coincidência total das suas realidades ‘objetiva’ e ‘formal’ não está excluída” (LEVINAS, 2017, p. 36). Para Levinas, convém à filosofia “sublinhar que a transcendência do Infinito em relação ao eu que dele está separado e que o pensa, mede, se assim se pode dizer, a sua própria finitude” (p. 36). Desse modo, pensar o infinito é pensar o transcendente, ou o Estrangeiro — o que não é propriamente igual a pensar um *objeto*.

Para Levinas (2017, p. 37), a noção que Descartes elabora da ideia do Infinito “designa uma relação com um ser que conserva a sua exterioridade total em relação àquele que o pensa”. Designa também, “o contato do intangível, contato que não compromete a interioridade daquilo que é tocado”. Assim, afirmar a presença em nós da ideia do infinito, na sua relação com a exterioridade, “é considerar como puramente abstrata e formal a

contradição que encerraria a ideia metafísica e que Platão evoca no *Parmênides*: a relação com o Absoluto tornaria relativo o Absoluto”. O ser, visto como exterior ao sujeito pensante, nas palavras de Levinas, retiradas do mesmo parágrafo,

não se perde pura e simplesmente com o fato da sua manifestação; “absolve-se” da relação em que se apresenta. Mas a distância infinita do Estrangeiro, apesar da proximidade realizada pela ideia do infinito, a estrutura complexa da relação não-semelhante que esta ideia designa, deve ser descrita. Não basta distingui-la formalmente da objetivação.

Na literatura, a noção de infinito — ou o próprio infinito, podemos dizer — concerne a um âmbito de presença do dito a si próprio que não pode ser sustentada ou que, por outros termos, escapa ao contorno de tal presença. Num conto de Borges (para darmos um exemplo de como isso pode acontecer no contexto de uma narrativa), no qual vemos um indivíduo que é capaz de conservar intactas todas as suas memórias, preservando nelas a integridade de *todos* os momentos vividos, com suas imagens, pensamentos e percepções, a memória totalizadora se converte imediatamente na incapacidade de imaginar ou, sequer, de se lembrar da própria experiência. A totalidade do vivido — por fascinante que esta ideia possa parecer à nossa imaginação interrogadora, conforme é dada a ver na narrativa do escritor argentino — é insustentável e não demora a ser corroída pela força do infinito: ela é a preservação do vivido, a imaginação da sua integridade, mas é também a preservação *infinita* do ser, equivalendo assim à sua perda e dissolução: “Minha memória, senhor, é como despejador de lixos” (BORGES, 1975, p. 115). Igualmente, numa outra narrativa de Borges, na biblioteca da Babel — imagem, segundo o autor, do próprio universo — a multiplicação infinita dos compartimentos hexagonais e dos patamares, aparentemente servindo à preservação da memória, num jogo em que já não se sabe mais o que é imagem e o que é coisa, converte-se em perda e dissipação do ato de arquivar e lembrar. O ser infinitamente preservado equivale, nessas circunstâncias, ao ser infinitamente *perdido*, muito embora nossos sentimentos de angústia frente à ideia da perda e da dissolução nos levem a sonhar com tal coisa (ou seja, uma preservação *infinita*). Citemos um trecho de Borges (1975, pp. 88-89, grifos do original):

Acabo de escrever *infinita*. Não interporei esse adjetivo por um costume retórico; digo que não é ilógico pensar que o mundo é infinito. Aqueles que o julgam limitado postulam que em lugares remotos os corredores e escadas e hexágonos podem cessar inconcebivelmente — o que é absurdo. Aqueles que o imaginam sem lindes esquecem que os abrange o número possível de livros. Ouso insinuar esta solução do antigo problema: *a Biblioteca é ilimitada e periódica*. Se um eterno viajor a atravessasse em qualquer direção, comprovaria ao fim dos séculos que os mesmos livros se repetem na mesma desordem (que, reiterada, seria uma ordem: a Ordem).

No ensaio que escreveu sobre Borges, incluído n’*O livro porvir*, Blanchot (2005, p. 136) salienta, citando uma frase do autor de *Ficções*, que a ideia do infinito “corrompe todas as outras”. O infinito é, também, lembrando Henri Michaux, citado pelo crítico francês, o “inimigo do homem”, cabendo recusar o seu movimento, uma vez que, “*infinivertida*”, essa ideia “*destranquiliza*” (Blanchot, 2005, 137)². Para Blanchot (2005, p. 137), ainda no ensaio sobre Borges, a experiência da literatura é “fundamentalmente próxima dos paradoxos e daquilo que Hegel, para descartá-lo, chamava de mau infinito”. Isto equivale a dizer que a literatura não permite um “conhecimento calmo do infinito”, mas que sua verdade estaria no “erro

²Ambos os termos, apresentados em itálicos, são atribuídos a Michaux.

do infinito”, nessa força que desaloja nossa experiência de um mundo “felizmente limitado” e contido em seus próprios contornos. A experiência do infinito, na literatura de Borges, segundo Blanchot, se desenvolveria como experiência de quem “está às voltas com a má eternidade e a má infinidade”, o que devemos compreender como uma asserção de que o infinito ali não é uma experiência a ser contida e descartada, mas sim uma força poderosa de desalojamento, que em muitos aspectos se assemelha à experiência profética de errar pelo deserto: “Suponhamos que o deserto geográfico se torne o deserto bíblico: não é mais de quatro passos, não é mais de onze dias que precisamos para atravessá-lo, mas do tempo de duas gerações, mas de toda a história da humanidade e, talvez, ainda mais” (BLANCHOT, 2005, p. 137). Para o homem desértico, “destinado à errância de uma marcha necessariamente um pouco mais longa do que sua vida”, o próprio espaço se torna infinito, mesmo que tenhamos uma consciência clara de que isso jamais acontecerá. A errância e o fato de estarmos sempre a caminho, no deserto, sem poder nos deter em nenhum ponto, convertem o finito em infinito, de modo que, se “do finito, que é no entanto fechado, podemos sempre esperar sair”, a vastidão infinita (o deserto do qual nunca saímos) se converte em prisão, “porque é sem saída”, da mesma forma que “todo lugar absolutamente sem saída se torna infinito” (BLANCHOT, 2005, p. 137).

A relação do infinito com a errância pode ser descrita com as seguintes palavras: “Antes de ter começado, tudo já recomeça; antes de ter realizado, repetimos, e essa espécie de absurdo que consiste em voltar sempre sem nunca ter partido, ou em começar para recomeçar, é o segredo da ‘má’ eternidade, correspondente à ‘má’ infinidade, que encerram, talvez, o sentido do devir” (BLANCHOT, 2005, p. 137). Já para Borges, o infinito produz uma imagem duplicada ou, no seu aspecto geral, uma imagem única de dupla valência, que é tanto o mundo entendido como um livro, quanto o livro entendido como imagem do mundo. Desse modo, na concepção de Blanchot (2005, p. 138), é possível duvidar da razão do universo, mas até os livros de ficção feitos sem destreza, “com problemas perfeitamente obscuros aos quais convêm soluções perfeitamente claras”, como é o caso dos romances policiais, “são impregnados de inteligência e animados por aquele poder de ordenação que é o espírito”.

Porém, se o mundo pode ser lido como um livro, pode-se dizer que “todo livro é o mundo”, e disso resultam consequências importantes. Segundo Blanchot, uma delas é que não haverá mais um ponto de referência. Se mundo e livro se remetem um ao outro — “eterna e infinitamente”, como diz o teórico —, como imagens refletidas, “esse poder infinito de espelhamento, essa multiplicação cintilante e ilimitada — que é o labirinto da luz, o que não é pouca coisa — será, então, tudo o que encontraremos no fundo de nosso desejo de compreender” (BLANCHOT, 2005, p. 138). Outra consequência é que, se o livro se dá a ver como possibilidade do mundo, ele agirá sobre o mundo não como o poder de construir diurnamente a realidade, mas como “poder de fingir, de trapacear e de enganar” do qual toda obra de ficção é um produto. Chamar, assim, às suas obras de *Ficções* (ou *Artifícios*) revela até que ponto, em Borges, a literatura contaminou o mundo com o seu poder de desalojar, num movimento ambíguo, que lembra a má fé. Tal “trapaça” ou “falsificação” que a literatura produz não é, porém, apenas uma outra palavra, de cunho metafórico, ou uma outra imagem que usamos para indigitar a grande falsificação universal — essa falsificação que nos faz pensar numa verdade inacessível e, “para alguns, adorável”. O gênio maligno imaginado por Descartes não será, portanto, a hipótese mais desesperadora, pois mesmo um falsificador universal, compreendido filosoficamente, corresponderia ainda a uma realidade (ou verdade) sólida que poderíamos encontrar, sempre, no outro extremo da reflexão (o que se comprova pelo esforço do próprio Descartes, em suas meditações, de superar a hipótese do falsificador

em nome de uma verdade mais profunda que há de assentar na ideia de Deus o seu fundamento).

Para Borges, em cujas obras a imagem e a coisa parecem confundir-se, nas palavras de Blanchot (2005, p. 138), “a perigosa dignidade da literatura não é a de nos fazer supor, no mundo, um grande autor absorto em suas mistificações sonhadoras, mas a de nos fazer sentir a aproximação de uma estranha potência, neutra e impessoal”. Trata-se, antes, de intuir a ameaçadora proximidade do infinito, que afasta a solidez das verdades sensatas e instaura, por exemplo, a possibilidade de imaginar a biblioteca, o labirinto e até uma ficção como a de Pierre Menard, na qual um escritor concebe a ideia de escrever, a partir de sua própria experiência e de seus próprios pensamentos, páginas que reproduzam textualmente dois capítulos de *Dom Quixote*, absurdo que, para Blanchot, repete aquele outro da tradução. Numa tradução, “temos a mesma obra numa linguagem duplicada”, enquanto na ficção de Borges “temos duas obras na intimidade da mesma linguagem”, numa identidade que “não é uma identidade, [mas] a miragem fascinante da duplicidade dos possíveis” (BLANCHOT, 2005, p. 139).

A consequência mais impressionante de tal pensamento é que, na identidade perfeita, a origem será apagada: “Ora, ali onde há um duplo perfeito, o original é apagado, e até mesmo a origem” (BLANCHOT, 2005, p. 139). Desse modo, é possível pensar que, se o mundo pudesse ser mesmo traduzido e duplicado exatamente num livro, ele “perderia todo começo e todo fim”, tornando-se “o volume esférico, finito e sem limites, que todos os homens escrevem e no qual são escritos”. Seria, afinal, não mais o mundo, mas “o mundo pervertido na soma infinita dos possíveis” (BLANCHOT, 2005, p. 140) — conforme o exprime a imagem terrível e perversa do Aleph, que Blanchot não hesita em qualificar como abominável. Pela “infinita multiplicidade do imaginário”, a literatura se realiza não mais como uma simples trapaça, conforme o termo “ficção”, generalizado no âmbito da crítica, induziria a pensar; mas é o “perigoso jogo de ir em direção àquilo que é” (o que talvez se aproxime do pensamento de Levinas, quando reconhece a necessidade do *outro* como aprofundamento do ser, em sua dimensão ética mais verdadeira e profunda). Porém, com Blanchot, ainda estamos no nível em que a *totalidade* do literário nos permite, ao menos, demorar na ilusão de que, na hesitação entre real e irreal, haveria mais realidade no primeiro e menos no segundo, sendo o real apenas “a irrealidade negada, afastada pelo enérgico trabalho da negação, e pela negação que é também o trabalho” (2005, p. 140) ou, por outras palavras, “esse menos, essa espécie de emagrecimento, de afinamento do espaço, que nos permite ir de um ponto a outro, à maneira feliz da linha reta” (p. 140). Porém sabemos que o imaginário é não só aquilo que impede K. de alcançar o Castelo no romance de Kafka, mas é também aquilo que proíbe o sonhador, no conto “As ruínas circulares” de Borges, de ter uma vida, ou que permite ao protagonista de “*Deutsches requiem*” revisitar, num só instante único e totalizador, o inteiro percurso de sua existência — evento maravilhoso que instaura a plenitude ao mesmo tempo em que suprime o tempo e a própria realidade.

Essas reflexões são, no entanto, ainda bastante obscuras e demonstram, apenas, o poder de desalojamento do infinito (já não mais entendido como uma *ideia*, mas como uma força atuante do espírito que mobiliza o imaginário) atuando no âmbito da literatura. Continuamos a patinar no “mau” infinito que a filosofia condena, ou existe acaso um “bom” infinito — um infinito estável e passível de ser afastado — com o qual a literatura poderia contar? Essa questão, que parece perpassar o pensamento de Blanchot (até o ponto de começarmos a suspeitar que a experiência do imaginário é, de fato, para esse autor, uma experiência abissal, da qual nenhuma utilidade se poderia extrair para o mundo da vida e para as realidades palpáveis do trabalho e do dia) e retorna nele como um problema que tanto move quanto embarga a re-

flexão. Num ensaio intitulado “O encontro com o imaginário”, que abre a série de textos incluídos n’*O livro por vir*, podemos ler a seguinte passagem — cujo objetivo é abordar a relação da narrativa com o tempo (entendido aqui na perspectiva de um *outro* do tempo, não o tempo *real*, mas o tempo do imaginário):

Se, por comodidade (...) dizemos que aquilo que faz avançar o romance é o tempo cotidiano, coletivo ou pessoal, ou mais precisamente o desejo de dar a palavra ao tempo, a narrativa tem, para progredir, aquele *outro* do tempo, aquela outra navegação que é a passagem do canto real ao canto imaginário, aquele movimento que faz com que o canto real se torne, pouco a pouco, embora imediatamente (e este “pouco a pouco, embora imediatamente” é o próprio tempo da metamorfose), imaginário, canto enigmático que está sempre à distância e que designa essa distância como um espaço a ser percorrido, e o lugar aonde ele conduz como o ponto onde cantar deixará de ser um logro. (BLANCHOT, 2005, p. 11)

A narrativa percorre tal espaço. Ela é a errância no tempo convertido em espaço, conforme nos dão a ver os romances de Kafka, marcados por um desejo de atingimento (a impaciência) que deve ser sustentado na medida em que é retardado pela minúcia e pelas injunções impostas por uma análise rigorosa da realidade. Mas também sabemos que aquilo que movimenta a narrativa é “a transformação exigida pela plenitude vazia desse espaço, transformação que, exercendo-se em todas as direções, decerto transforma profundamente aquele que escreve, mas transforma na mesma medida a própria literatura” (BLANCHOT, 2005, p. 11-12). O “ponto onde cantar deixará de ser um logro” se impõe como presença, fundo cujo atingimento é injuntivo e justifica a decisão de cantar, mas que só poderá ser alcançado mediante o logro do imaginário. Esse aparente paradoxo repete a dinâmica própria de imagem, que, ao mesmo tempo em que nos oferece a plenitude de uma presença, nega a verdade do alcance e da própria presença, convertida em imagem e distância. A narrativa, na imagem, afirma alguma coisa, justifica-se por essa afirmação, e o que ela nos dá é a plenitude de um acontecimento — ou de uma palavra — que está sempre “ainda por vir, [e é] sempre já passado, sempre presente num começo tão abrupto que nos corta a respiração” (p. 13). Ela “transtorna as relações do tempo”, no mesmo passo em que “afirma o tempo, [ou] um modo particular de realização do tempo”. Esse tempo é o tempo da narrativa, o qual “se introduz na duração do narrador de uma maneira que a transforma”, constituindo-se, por força da palavra que se afirma onde nenhuma afirmação é possível, num “tempo das metamorfoses em que coincidem, numa simultaneidade imaginária e sob a forma do espaço que a arte busca realizar, as diferentes estases temporais” (BLANCHOT, 2005, p. 13).

No espaço narrativo — gerado por esse tempo em que todos os tempos coincidem —, a afirmação do distante como presença (à maneira do castelo onde o topógrafo K. não tem permissão para entrar) — instaura-se uma temporalidade infinita, em que os instantes são ao mesmo tempo *imagens* de instantes e, também, instantes verdadeiros inscritos numa cadeia temporal (ou numa sucessão de instantes) que o fluxo finito da narrativa porá em movimento. Essa abordagem do tempo será aprofundada no ensaio sobre Proust³, que aparece como segundo capítulo da primeira parte d’*O livro por vir*. Ao comentar a obra do romancista francês, Blanchot salienta, logo no início, que “toda narrativa, mesmo que apenas por descrição, procura dissimular-se na espessura romanesca”, sendo Proust “um dos mestres dessa dissimulação” (2005, p. 14). Mas a dissimulação, em Proust, não decorre de um desejo consciente de trapacear ou de ceder ao arrasto do imaginário (convertido num fluxo de tempo sem tempo), mas

³Intitulado “A experiência de Proust”.

— do mesmo modo como acontece na obra de Jean-Jacques Rousseau, que Blanchot analisa em outro ensaio com apoio no longo e detalhado estudo de Jean Starobinski⁴ — de um desejo de fidelidade ao vivido, tal como se

a navegação imaginária da narrativa, que conduz outros escritores à irre realidade de um espaço cintilante, se sobrepujasse ditosamente à navegação de sua vida real, aquela que o levou, através das ciladas do mundo e pelo trabalho do tempo destruidor, até o ponto fabuloso em que encontra o acontecimento que torna possível qualquer narrativa. (BLANCHOT, 2005, p. 14)

A oposição entre um tempo destruidor e esse outro tempo (que pode ser também o *outro* do tempo, ameaçando, portanto, destruir o tempo linear da narrativa) perpassa, na opinião do crítico, toda a concepção romanesca de Proust: “Ainda mais, esse encontro, longe de o expor ao vazio do abismo, parece fornecer-lhe o único espaço em que o movimento da sua existência não apenas pode ser compreendido, mas restituído, realmente experimentado e realmente realizado” (BLANCHOT, 2005, p. 14). Buscar um tempo que seja mais coalescente à existência — tempo que ultrapassa o abismo e pode fornecer um *espaço* no qual a experiência não apenas se torna compreensível, mas é também restituída e realizada — conduz, como acontece a Ulisses na *Odisseia* de Homero, através de uma incerteza essencial (configurada na forma da longa vagabundagem), ao vislumbre de uma “ilha das Sereias, onde, ouvindo o seu canto enigmático, sua própria errância (dele, Proust) a “se realizar segundo os momentos verdadeiros que a tornam, embora passada, presente” (BLANCHOT, 2005, 15). A coincidência da errância proustiana com a de Ulisses, na percepção de Blanchot, não deixa de ser espantosa, mas impõe uma pergunta mais fundamental, que põe em risco a legitimidade do projeto, ameaçando devolvê-lo ao seu ponto de partida, num ciclo de *infinitos* recomeços que há de ser, finalmente, a própria experiência da literatura, em sua dinâmica de ganhar e perder o tempo a cada vez que o coloca em questão: “Mas então como ele consegue ‘chegar lá’, se é necessário precisamente já estar lá para que a estéril migração anterior se torne o movimento real e verdadeiro capaz de o conduzir a esse ponto?” (BLANCHOT, 2005, p. 15).

A pergunta de Blanchot indica o percurso de uma reflexão que atinge o âmago da realização romanesca do autor de *Em busca do tempo perdido*. Para Blanchot, o romancista extrai, dessas singularidades de tempo que compõem a narrativa — e que se apresentarão, em Proust, sempre, como uma hesitação nunca resolvida entre o tempo compreendido como fluxo (no qual se encaixam todos os instantes) e o tempo entendido como instante puro que, repercutindo outros instantes, salta para fora da cadeia temporal, de modo a instaurar uma temporalidade outra que, por sua vez, parece ser a negação da própria ideia de *tempo* —, “singularidades que penetram sua vida, recursos que lhe permitem também salvar o tempo real” (2005, p. 15). Desse modo é que nunca se pode saber — e nem o próprio Proust seria capaz de dizê-lo — a qual temporalidade hão de pertencer os acontecimentos evocados ou, nas palavras de Blanchot (2005, p. 15), “se aquilo acontece somente no tempo da narrativa ou se acontece para que chegue o momento da narrativa, a partir do qual o que aconteceu se torna realidade e verdade”. Tal hesitação pode sugerir, por exemplo, que a narrativa, para alcançar esses momentos em que o tempo salta para fora da cadeia temporal, antecipe o seu próprio percurso, não seja apenas uma corrente de acontecimentos que se encadeiam segundo uma lógica qualquer, mas, an-

⁴Traduzido e publicado no Brasil com o título de *Jean-Jacques Rousseau: a transparência e o obstáculo* (Companhia das Letras, 2011). O estudo de Blanchot sobre Rousseau constitui o capítulo III da segunda parte d’*O livro por vir*.

tes, que se desenvolva como temporalidade ou fluxo que *torna possível* o outro do tempo (ou o próprio tempo narrativo).

Por outras palavras, é como se a narrativa tivesse de antecipar alguma coisa ou, mais propriamente, de se antecipar a si mesma, à semelhança da escrita poética, na qual, conforme a descreve Blanchot em seu ensaio sobre René Char⁵, por uma exigência misteriosa, “o poeta nasce pelo poema que ele cria; ele é o segundo, em vista do que faz”, ou seja, “é posterior ao mundo que criou e em vista do qual suas relações de dependência reproduzem todas as contradições expressas nesse paradoxo” (BLANCHOT, 1997, p. 100). Se o poema é obra do poeta, mas é também aquilo que o faz ser, “o que deve existir sem ele e antes dele” (1997, p. 101), a narrativa é também, a seu modo, fundindo todos os tempos, um movimento da existência em que o futuro do evento é também o seu passado, e o passado se converte num futuro ainda não realizado, pois (conforme o intuiu Proust) o tempo que realiza é também aquele que suprime. Assim é que, para voltarmos a Proust, “falando do tempo e vivendo aquilo de que fala, e só podendo falar através daquele outro tempo que nele é fala”, o romancista mistura, “numa mescla ora intencional, ora onírica, todas as possibilidades, todas as contradições, todas as maneiras pelas quais o tempo se torna tempo” (BLANCHOT, 2005, p. 15) — movimento que lembra o Aleph de Borges, descrito como aquela perversão do mundo em que todos os possíveis se somam.

O modo como a narrativa de Proust realiza todos esses movimentos é analisado por Blanchot ao longo de seu ensaio. No princípio, é necessário compreender as quatro modalidades do tempo que ali comparecem. Primeiramente, existe o tempo real, com sua força destruidora, que produz a morte e o esquecimento e que, por isso, aparentemente, só pode conduzir a “um lugar nenhum sem realidade”. O poder de destruir, no entanto — que nos dá e nos tira, que suprime e consagra —, é capaz de nos infundir ainda uma estranha felicidade, que é, em Proust, aquela das lembranças espontâneas. Um acontecimento insignificante, ocorrido num outrora já esquecido — e, sobretudo, despercebido, conforme o qualifica Blanchot —, é trazido de volta pelo tempo, mas não já como simples lembrança, senão que como um “fato real”, a acontecer de novo, num novo momento do tempo. Esse movimento estranho não duplica o tempo, nem o põe em movimento — porquanto é o próprio tempo que se restitui da temporalidade do *novo* —, mas de certo modo o renova ou, segundo Blanchot, caindo fora do tempo, põe ao nosso dispor um *tempo em estado puro*⁶, tempo *puro* em que se juntam realmente “o então do passado e o aqui do presente, como dois agora levados a se sobrepor”, mas por uma conjunção “desses dois presentes que abolem o tempo” (BLANCHOT, 2005, p. 17) e que é a estase do tempo. Trata-se, no entanto — no caso desse tempo puro —, de uma “vacância móvel”, “sem acontecimentos”, “distância agitada, espaço interior em devir onde as estases se dispõem numa simultaneidade fascinante” (2005, p. 17); e sua descrição coincide com o próprio tempo da narrativa, tempo que, segundo Blanchot, “não está *fora* do tempo, mas se experimenta como um *exterior*, sob a forma de um espaço, esse espaço imaginário onde a arte encontra e dispõe seus recursos” (p. 17, grifos do original).

Tais relações mostram apenas que no imaginário as coisas não se distribuem ordenadamente, não se organizam de acordo com uma regra: elas simplesmente se *confundem*, permitindo a proliferação de um “isto é aquilo” incessante (de que falou Octavio Paz), mas também de um desagregador “isto não é aquilo”, que apenas aumenta e a confusão⁷. Em Proust, por

⁵Incluído em *A parte do fogo*.

⁶A expressão é de Proust, citado por Blanchot no ensaio.

⁷A propósito da teoria das correspondências de Baudelaire, Blanchot (1997, p. 138) escreve o seguinte: “Sabemos que papel Baudelaire atribuiu à teoria das correspondências, da analogia universal. Não nos

exemplo, na concepção de Blanchot, o acontecimento descrito é “não apenas acontecimento que ocorre no tempo da narrativa; é, sobretudo, “acontecimento e advento da própria narrativa”, bem como “realização, na narrativa, do tempo narrativo original cuja estrutura fascinante ele cristaliza, do poder que faz coincidir, num mesmo ponto fabuloso, o presente, o passado e até, embora Proust pareça negligenciá-lo, o futuro, *porque nesse ponto todo o futuro da obra está presente, está dado com a literatura*” (BLANCHOT, 2005, p. 21, grifo nosso). A narrativa se antecipa, assim, em sua própria temporalidade, permitindo que a expressão “*imediatamente, embora pouco a pouco*” (2005, p. 21) ganhe sentido. Além disso, “pela captura de um tempo outro”, somos introduzidos numa “intimidade transformada do tempo”, na qual se pode dispor do “tempo puro como do princípio das metamorfoses e do imaginário como de um espaço que já é realidade do poder de escrever” (2005, p. 22). O tempo é, então, tanto a realidade das transformações, que nos faz perder os momentos na injunção incessante do devir, quanto a possibilidade de recuperá-los naquele tempo que é também o tempo da escrita — o que reconstitui os paradoxos —, no qual o tempo real é necessário para se chegar àquele momento irreal do imaginário. Nesse tempo irreal, que é o tempo *puro* ou tempo fora do tempo, também o ser se torna imaginário, se converte numa imagem errante do ser, que deverá estar sempre ali, mas que também faltará e desaparecerá, tal como, no tempo da narrativa, o presente que recomeça o passado, ou o passado que “se abre para o futuro que ele repete, para que aquilo que vem volte sempre, e novamente, de novo” (BLANCHOT, 2005, p. 23), num movimento infinito que lembrará, mais uma vez, a errância sem fim pelo deserto das profecias:

É verdade que [em Proust] a revelação ocorre agora, aqui, pela primeira vez, mas a imagem que se nos apresenta aqui pela primeira vez é presença de um “já numa outra vez”, ela nos revela o que “agora” é “outrora”, e aqui, ainda outro lugar, um lugar sempre outro onde aquele que acredita poder assistir de fora a essa transformação só pode transformá-la em poder se deixar que ela o tire fora de si, o arraste no movimento em que uma parte dele mesmo, e primeiramente a mão que escreve, torna-se como que imaginária. (BLANCHOT, 2005, p. 23)

No ensaio sobre Paul Claudel⁸ (assim como naquele sobre Baudelaire, incluído em *A parte do fogo*), a poesia aparece como um esforço para estancar, reter ou adiar o poder de desalojamento que a ideia do infinito introduz na literatura. Para Blanchot, Claudel é sobretudo o homem que tem horror ao infinito, isto é, ao derramamento e ao inacabamento que nessa ideia estão implicados. Em consonância com o pensamento moderno, que “de Descartes a Hegel e a Nietzsche, é uma exaltação do querer, um esforço para fazer o mundo, acabá-lo e dominá-lo” (BLANCHOT, 2005, p. 94), Claudel se manifesta diante da criação, conforme suas próprias palavras (citadas no ensaio), não como alguém que se deixará dominar e extraviar pela obra, mas como aquele que pretende dominá-la também, fíncando suas bandeiras na ideia do limite (que não exclui o infinito, mas que apenas o retarda): “Pois bem, sempre pensei que

estenderemos em mostrar como tal papel está, evidentemente, implícito nessa ideia da imaginação. Se a analogia e as metáforas são os recursos essenciais do ser que imagina, é porque nas metáforas e nas imagens ele encontra ao mesmo tempo esse movimento de superação que o leva para outra coisa (‘Para esses privilegiados — os artistas e as crianças — uma imagem representa *outra coisa*.’ [Anos de Bruxelas]) e também o sentido verdadeiro de cada objeto tal como o faz retornar a experiência do todo. Certamente Baudelaire se viu bastante tentado a reconhecer nessa teoria das correspondências uma chave do mundo, e na analogia universal o sinal de uma ordem superior, misteriosa, sim, mas verdadeira e definitiva. (...) Para Baudelaire, a imagem talvez seja uma teoria explicativa, mas primeiro é paixão. A observação de *Meu coração posto a nu* tem uma verdade manifesta: as imagens são para ele *sua grande, sua única, sua primitiva paixão*. E ele persegue-as, vive-as como se vive uma paixão, porque lhe representam o caminho acessível para um fim inacessível” (grifos do original).

⁸Inserido n’*O livro por vir*.

não somos feitos para sermos compreendidos, como se diz, na criação, mas para vencê-la... É antes uma luta: parece-me perfeitamente possível e natural levar a melhor, não ser compreendido por ela mas sobrepujá-la” (*apud* BLANCHOT, 2005, pp. 94-95). Segundo Blanchot, Claudel não só não quer ser vencido, como “tem um grande horror, não impiedoso, mas quase amedrontado, quase doentio, dos vencidos” (2005, p. 95). Pode-se assim entender que a ideia do malogro repercute, para Claudel, uma certa relação com o interdito e até mesmo com o pecado, com “o mal essencial”, de modo que “triunfar é a lei de seu ser e o signo da plenitude de sua afirmação” (2005, p. 95). Assim é que a obra de Claudel é obra da modernidade, na qual só temos certeza daquilo que tocamos, que não é aquilo que somos, mas daquilo que fazemos e dos resultados que alcançamos. Para Claudel, importam a realização e a realidade palpável das coisas. Importa habitar o mundo das formas visíveis, contidas em si mesmas, valendo tal injunção também para a relação do escritor com a literatura: “Os bens, as honrarias, tudo o que o liga à realidade e o ajuda a fazer daquilo que fez um mundo seguro, acabado, verificável, é isso que lhe importa, e não os grandes encantamentos da vaidade literária e as apoteoses que acolhe, mas que só lhe agradam durante um curto lapso de tempo” (BLANCHOT, 2005, p. 95).

Se “o êxito simplifica” (2005, p. 96), essas determinações escondem, no entanto, uma determinação mais profunda, que tem a ver com o desgarramento e com o inacabamento de um fundo que ameaça o tempo inteiro emergir e romper o equilíbrio da superfície. O eu profundo, inacessível, é afastado, dando espaço às manifestações do eu realizador, que é segundo em relação a si mesmo e ao fundo do qual tudo emerge. Isto leva Blanchot a se perguntar: “Será ele [Claudel] apenas esse homem segundo, de um otimismo inabalável, que aparenta ser?” (2005, p. 97). Em princípio, o autor de *Partilha do sul* é um homem desgarrado, incapaz de se fixar no mundo e estabelecer laços de ligação permanente com os semelhantes, homem separado em mais de um sentido, “sinistro”, que “não encontra laços sociais com os homens, não está de acordo consigo mesmo e permanece na rigidez embaraçada de suas grandes forças sem emprego, de sua grande avidez inútil” (BLANCHOT, 2005, p. 97). Com relação à sua consciência religiosa também, Claudel não age de outra maneira: “Os problemas, as dificuldades, os sofrimentos, ele os porta em si mais do que os reflete ou experimenta; aguenta seu peso, sua pressão e seu impacto” (BLANCHOT, 2005, p. 98). Sobretudo, ao lado desse desejo de domínio, contenção e acabamento, dessa força possessiva, Claudel tem dentro de si, nas palavras de Blanchot, “uma aversão excepcional pelo ilimitado e pelo indefinido” (2005, p. 100).

Tal como Baudelaire, que respondia ao apelo do infinito com o desejo de escrever uma obra bem acabada e bem delimitada — que se entregava, no entanto, pela força do símbolo e das correspondências, ao jogo infinito do indizível —, Claudel, em consonância com seu “gênio tempestuoso, extremamente dividido” (p. 97), que “deveria ser preferencialmente tolhido pelas fronteiras, e aspirar à destruição de todos os limites” (p. 100), “quer tudo”, isto é, quer “cada coisa, uma a uma, e já formada, já criada, realidade sólida de que ele pode se apropriar e que pode conhecer” (BLANCHOT, 2005, p. 100). Querer tudo é querer o todo, mas o todo, como em Borges, desborda para o infinito, fazendo com que esse querer signifique, essencialmente, não mais o desejo da origem ou daquilo que ainda não é, mas do “universo presente”, do “mundo em seus limites, fechado e circunscrito, onde nada se perde, e que ele poderá enumerar e confirma por sua palavra permanente” (BLANCHOT, 2005, p. 100). Mas não há nisso qualquer coisa de exorbitante? Certamente haverá. No entanto, o desejo do presente é, em Claudel, sobretudo desejo do instante, desejo de quem “quer o presente para estar presente nele, não para nele se perder”:

Como tem horror do indeterminado, tem horror e nojo do mergulho panteísta; e o presente não é feito apenas para que nos absorvamos nele e com ele nos contentemos, mas para que nos alimentemos dele, para que o desenvolvamos e o ultrapassemos, por um crescimento progressivo e um desabrochamento circular. (...) Ele [Caudel] quer mais: não quer apenas ver, mas ter, possuir com todo o seu ser o ser inteiro, até sua substância. (BLANCHOT, 2005, p. 101).

Desse modo, tal como em Baudelaire a meditação sobre os espaços infinitos de Pascal produziu a teoria das correspondências — que dá às palavras o poder de presentificar infinitamente todas as relações —, Claudel, gênio profundo (o que, a nosso ver, já poria em risco a sua relação com a ideia dos limites), “não pretende, no fundo, consentir nem ao abismo do vazio nem à incerteza da origem: nada perder da composição das coisas, mantidas todas juntas pelo poderoso acordo da simultaneidade poética, e de modo que ele as possa enumerar em sua unidade e em suas relações” (BLANCHOT, 2005, p. 101), aspecto que lembra a Blanchot a imagem do patriarca bíblico contando a multidão dos seus rebanhos, “nos quais louva a coincidência da riqueza terrestre com a bênção celestial”. O infinito (“*palavra horrível, que não condiz com a vida e as bravas atitudes do poder da alegria e do amor*”⁹) é, portanto, empurrado para o fundo, voltando à condição de ser a força geradora de um todo cuja plenitude cabe à literatura manifestar, mas que, se desgarrada, destruirá as obras e o próprio dom da palavra. Para afastá-lo, ao contrário de Baudelaire — que acreditava ser o objetivo da poesia “mergulhar no fundo do infinito para encontrar o novo” (BLANCHOT, 2005, p. 102) —, Claudel, consciente de que “*tudo que é desmesurado é destruidor*”, inverte a fórmula, buscando antes “*mergulhar no fundo do definido para aí encontrar o inesgotável*”¹⁰.

Não acompanharemos aqui todo o percurso e a complexidade da reflexão que Blanchot desenvolve sobre a obra de Claudel. Cumpre, no entanto, antes de terminarmos, observar que esse desejo de dominação sobre o infinito, ao traçar limites, prendendo-se à força elemental da terra e de tudo aquilo que os sentidos nos garantem, tem a ver com uma necessidade de enfrentar a *noite* sobretudo, isto é, mediante os consolos da religião, que nos ensina a “só acolher as certezas fortificantes e não o abalo e as contestações ruinosas” (BLANCHOT, 2005, p. 103), conter o seu poder de desgarre e desalojamento. Por outros termos, tal impulso provém da necessidade de, prendendo-se ao ser positivo, escapar ao alcance daquele outro do ser “cujo rosto é o nada”, mas que é também o próprio ser em sua negatividade geradora e desalojadora de limites — força elemental com a qual a obra deve se relacionar e cuja abordagem ameaça conduzir, num temperamento como o de Paul Claudel (tal como em Baudelaire, mas por outros caminhos), ao amargor do fracasso:

Uma decisão na qual ele se pusera por inteiro, talvez com uma vontade desmaiadamente pessoal, ainda demasiadamente conquistadora, não chega a seu termo e lhe revela que ele não foi capaz de ir até o fim do que desejava. Assim, descobre a penúria e o desamparo, não por ter se separado de tudo, mas por não ter podido separar-se de si mesmo: conhecimento amargo da impotência, do nada para o qual está mal preparado. (BLANCHOT, 2005, p. 105).

A ideia do infinito não apenas introduz o erro na literatura — no sentido de uma errância que lembra aquela dos profetas bíblicos, conforme a descreve Blanchot —, como também nos conduz a esses movimentos estranhos de interpretação, que, recomeçando sempre de pontos já percorridos, concebem as obras ao mesmo tempo como objetos fechados, finitos, mas

⁹Palavras de Coventry Patmore, traduzidas por Claudel e citadas por Blanchot (2005, p. 101).

¹⁰Expressões de Claudel, citadas por Blanchot (2005, p. 102, em itálicos no original).

também como objetos dispersos, inacabados, para cujo fechamento a leitura parece contribuir, mesmo reconhecendo que, a cada vez, uma nova leitura começará. Se, para Levinas, o infinito é a senha que abre a consciência para uma espécie de transcendência ou de ultrapassagem de si mesma em direção à alteridade (muito embora se trate apenas de uma *ideia* e não de uma ultrapassagem efetiva do ser), podemos suspeitar de que a literatura mantém com a alteridade uma relação mais problemática. Ela tanto intui a presença do *outro* no deslizamento infinito que os jogos da linguagem e a proliferação das imagens parecem testemunhar, como também a encobre e até a evita, fechando-se em sua própria dinâmica de significações, ou no seu modo próprio de produzir sentido, que sempre aparecerão ao leitor como plenos e, não obstante, insuficientes.

A literatura não basta, é o que sabemos (conforme já se disse mais de uma vez, muito embora tendamos também a expressar tal insuficiência com a alegação de que a vida também não basta e de que a literatura existe para complementá-la), mas a ela nos lançamos com uma seriedade, um entusiasmo e uma dedicação que não podem ser descritos senão como *infinitos*, até o ponto de que muitos dediquem à experiência de escrever toda uma vida de privações e combates, para os quais o reconhecimento e a glória não serão senão recompensas mesquinhas. Isto que se busca nela não é outra coisa que ela mesma, e aquilo que podemos esperar dela é apenas aquilo que ela nos leva a esperar — tal como se, ao se abrir para o seu próprio jogo, abrindo-se para a vida, incorporasse o mundo (a vida) em tal jogo, dando sentido e buscando nele (no jogo) o sentido que deu ao buscar.

No segundo aforismo de seu *Tractatus Logico-philosophicus*, Wittgenstein (1994, p. 135) escreveu que “o mundo é a totalidade dos fatos, não das coisas”¹¹. Tais palavras, se até certo ponto nos alentam — pois apontam para a possibilidade de pensar que a linguagem seja capaz, realmente, de dizer *tudo* aquilo que diz —, fechando o mundo como um todo dizível (sob a categoria da *totalidade*) à nossa volta, também nos assustam e repelem, pois introduzem imediatamente, no âmbito da linguagem, uma pergunta acerca não da totalidade dos fatos, qualquer que seja ela — sobre a qual a linguagem se estenderá como um grande tecido abarcador —, mas sobre o que seja esse *mundo* de que o filósofo fala e com o qual as palavras devem se haver. Talvez o próprio Wittgenstein respondesse, no interior de seu pensamento, que tal pergunta — por concernir ao âmbito daquilo sobre o qual, conforme o diz no último aforismo de seu livro, “não se pode falar” — não pode ser formulada, ou não pode ser sequer enunciada claramente, porque nos leva ao seio do erro, do desgarramento, da *impropriedade* que convém evitar em todos os setores da vida onde esteja em questão fazer um uso conveniente e justo das palavras.

A literatura, no entanto, conforme o demonstra Blanchot, parece ignorar tal advertência. Ela desborda incessantemente esses limites e essas interdições do pensar *verdadeiro*, que não reconhece como tais e que, portanto, a reconduzem sempre, de novo, ao jogo do erro e da errância, onde tudo recomeça. Esta é, porém, conforme acreditamos — e seja como for que a interpretemos —, a fonte da sua verdade, da sua beleza e do seu incessante fascínio.

REFERÊNCIAS

- BLANCHOT, M. *A parte do fogo*. Trad. Ana Maria Scherer. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.
BLANCHOT, M. *O espaço literário*. Trad. de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.

¹¹“Die Welt ist die Gesamtheit der Tatsachen, nicht der Dinge.”

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

BORGES, J. L. *Ficções*. Trad. Carlos Nejar. 2. ed. São Paulo: Círculo do Livro, 1975. (Inclui *Artifícios*)

ESCHER, M. C. *Gravura e desenhos*. Trad. Maria Odete Gonçalves-Koller. Colônia: Benedikt Taschen Verlag, 1994.

LEVINAS, E. *Totalidade e infinito: ensaio sobre a exterioridade*. Trad. José Pinto Ribeiro. 3. ed. Lisboa: Edições 70, 2017.

STAROBINSKI, J. *Jean-Jacques Rousseau: a transparência e o obstáculo*. Trad. Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

WELLEK, R. e WARREN, A. *Teoria da literatura*. Trad. José Palla e Carmo. Lisboa: Publicações Europa-América, 1962.

WITTGENSTEIN, L. *Tractatus logico-philosophicus*. Trad. Luiz Henrique Lopes dos Santos. 2. ed. São Paulo: Edusp, 1994.