

O espectro de Kafka na narrativa *Pena de morte*, de Maurice Blanchot

Davi Andrade Pimentel

Recebido em 05/06/2011 – Aprovado em 01/09/2011

Resumo

Este trabalho analisa a presença de traços kafkianos na formação subjetiva de escrita do autor francês Maurice Blanchot, no que se refere à elaboração de uma de suas narrativas, Pena de morte. Nessa narrativa, o modo cáustico e problemático do movimento textual do narrador é muito semelhante ao movimento kafkiano que se manifesta no Diário Íntimo e nos romances do escritor tcheco, dando-nos material necessário para investigarmos a influência de Franz Kafka no escrito de Maurice Blanchot em análise.

Palavras-chave: Maurice Blanchot; Franz Kafka; subjetividade; influência; linguagem.

Depois, sem intervenção da sua vontade, a cabeça afundou completamente e das suas ventas fluiu fraco o último fôlego.

(KAFKA, 2010, p. 78)

Em um jogo de imagens em constante movimento, observamos que a primeira parte da narrativa *Pena de morte*,¹ de Maurice Blanchot, reflete de modo diferenciado, pois o que lemos é ficção, trechos do *Diário íntimo* de Kafka; este, exaustivamente comentado por Blanchot em seus escritos sobre o ato literário. Nesses três modos de fazer literatura, os níveis de diferenciação entre eles se dissipam na medida em que o enredo blanchotiano ganha forma na estruturação de sua arquitetura, apresentando ao leitor uma forma textual híbrida em que não podem ser avaliados os limites que cerceiam esses espaços textuais. Não há divisão, mas fusão em *Pena de morte*. O que nos levou a aproximar esses dois escritores pode ser respondido por Ayelet Lilti, em seu texto “L’image du mort-vivant chez Blanchot et Kafka”, presente na *Revue Europe – Maurice Blanchot n° 940-941*: “Por que uma tal aproximação? A relação entre esses dois escritores encontra parcialmente sua fonte nos escritos de Blanchot que revelam sua paixão pela obra de Kafka e pela pessoa atrás da obra.”² Nessa perspectiva, não acreditamos em um tipo de tributo a Kafka, mas sim em uma experiência de escrita pela qual Blanchot não pode se desviar ao travar a sua luta particular com o terreno instável do texto literário. Ao lermos os ensaios blanchotianos sobre literatura é perceptível a presença do autor tcheco tanto na leitura de suas narrativas quanto na leitura de sua vida atormentada pelo ato de escrever ininterruptamente; vale lembrar que, de acordo com Blanchot, Kafka é o que poderíamos denominar de correlato do que ele entende por literatura: “Temos às vezes a impressão de que Kafka nos oferece uma chance de entrever o que é a literatura.” (BLANCHOT, 1997, p. 19).

O espectro de Franz Kafka³ espregueia a narrativa blanchotiana em análise desde a primeira palavra dada por aquele que a narra. Os escritos do autor d’*A metamorfose* ecoam na narrativa de Blanchot, “é uma força de errância semelhante àquela de um *fantasma*.”⁴ Em nenhum momento, o vaguear do espectro é interrompido; ao contrário, é seguidamente chamado a participar do enredo, como se do punho do narrador não pudesse sair nada sem o seu prévio consentimento. Eles falarão da morte, mas da morte que pode perdurar até mesmo quando se já está morto. A morte, que é desastre, permanecerá a morte de todos mesmo após a morte de um só indivíduo. No desespero do morrer, eles falarão daquela que teme a morte, que teme o ato sombrio que a noite temerosa pode trazer, bem como falarão da verdade/luz que se contrapõe ao ato obscuro do estar a morrer.

O som do trotar da morte, que ouvimos ao longo da narrativa, se origina através dos acessos febris, das tosses e da fadiga

¹ Título Original: *L’arrêt de mort*. Tradução para o português de Ana Maria de Alencar. Editora Imago.

² “Pourquoi un tel rapprochement? Le rapport entre ces deux écrivains trouve partiellement sa source dans les écrits de Blanchot qui dévoilent sa passion pour l’œuvre de Kafka et pour la personne derrière l’œuvre.” (LILTI, 2007, p. 154)

³ No decorrer de nossa leitura da obra *Pena de morte*, não faremos um trabalho simplesmente comparativo entre a narrativa blanchotiana e os textos de Kafka, e sim uma busca pela essência kafkiana presente na narrativa de Blanchot como experiência de escrita.

⁴ “c’est une force d’errance semblable à celle d’un fantôme.” (LILTI, 2007, p. 155, grifo da autora)

⁵ Em nosso artigo, utilizaremos, para efeitos estilísticos, “o personagem” para se referir ao narrador e “a personagem” para se referir à J.

quase mortais da personagem⁵ J. O seu estado de quase-morta ou de quase-morte faz dela um ser em transição, permanecendo entre o terreno dos mortos, o qual ela renega com todas as forças — “convivia em pé de igualdade com uma febre extenuante” (BLANCHOT, 1991, p. 13) —, e o terreno dos vivos, o qual ela compartilha com o narrador; apenas ele consegue não aborrecê-la, talvez ela soubesse que o seu amigo seria, mais tarde, o seu algoz; e nisso compartilhassem um segredo mórbido. Diferente do castelão, da narrativa *L’instant de ma mort*, personagem blanchotiano que se aventura pelo terreno áspero da morte através da presença do Outro e do movimento de passividade, permanecendo em seu espaço e experimentando a morte em sua essência, a moça J. temia o espaço da morte. Desse modo, ela não se entregava à morte, não lhe era interessante o movimento de estar no entre-morrer e, nem mesmo, de experimentar a morte, resultando dessa ação duas questões importantes na leitura da narrativa *Pena de morte*, que comentaremos no desenvolvimento de nosso artigo: a luta com a morte, fato que não ocorre nas demais narrativas blanchotianas; e uma nova categoria da impossibilidade da morte, a existência do ser até mesmo no espaço da morte, a impossibilidade de morrer mesmo quando se já está morto. Essa impossibilidade, apenas para adiantar algumas considerações, tem uma relação forte com os personagens de Kafka.

O castelão se doou à morte, experimentando-a, já a moribunda se desviava constantemente da morte como a escrita de sua história se desviava do caráter de verdade que desejaria dar a ela o narrador. O relato do personagem-narrador se concentra nos momentos anteriores à morte de J., nos seus sofrimentos, nas suas abstinências e na sua luta devastadora com a morte. Nesse sentido, o texto, ao se concentrar no entre-morrer da jovem, passa a se comportar mimeticamente como a personagem central de seu enredo, em um permanente estado agônico, sufocante, por vezes. A estrutura narrativa, antes respirável, se torna cáustica, densa em determinados momentos, mórbida em outros, sempre caminhando juntamente com sua personagem. Nos acessos de tosse ou de desespero de J., a narrativa inicia um movimento de morbidez tamanha que o espaço narrativo ganha uma aparência asfixiante: “Na véspera desse dia, sentira uma pontada violenta no lado do coração e tivera uma crise de falta de ar tão forte, que mandou ligarem para sua mãe e ela mesma chamou o médico.” (BLANCHOT, 1991, p. 21). As palavras se recolhem para junto da moribunda esperando o momento final, o surgimento da noite que trará o cortejo fúnebre da morte. O seu trotar está sempre em iminência, sempre a ponto de dominar totalmente a narrativa e com ela o narrador, por isso, talvez, o medo inicial do personagem de se entregar à escrita, optando primeiramente pelo diário, pelo rigor e pelas datas.

No entanto, antes da morte se apresentar à narrativa e, com isso, abraçar a todos, J. se restabelece: “A pontada no coração não desapareceu, mas os sintomas atenuaram-se e mais uma vez ela triunfou.” (Ibidem). E com o seu triunfo momentâneo, o texto novamente ganha a claridade, o ritmo mais calmo, mais respirável. A morte tende a se afastar nesses momentos de lucidez da jovem J., bem como o texto tende a se tornar mais aprazível. Contudo, os momentos de lucidez da personagem se misturam aos momentos de terror de sua doença, não dando à narrativa um único modo de se desenvolver, mas dois: a escuridão e a claridade de seus espaços. O terror e a alegria caminham propositadamente juntos, pois são manifestações da moça moribunda, que, por conseguinte, se tornam manifestações da própria narrativa. A luta da personagem em não morrer é a mesma da narrativa em não se deixar corromper definitivamente pela morte, ambas buscam a vida para se libertarem do estado contínuo do morrer. Todavia, a sobrevivência da narrativa está na morte e dela não pode se desassociar. É a morte que originou a narrativa que lemos e o narrador é a sua configuração. Como já observamos, o texto de *Pena de morte* passa a ser um texto em estado de agonia, com a morte sempre em iminência, sempre em porvir. Aqui, o jogo de imagens cede lugar ao jogo de contraposições, ao jogo do claro-escuro.

Nos momentos de lucidez da narrativa, o retorno às datas e aos meses surge para orientar o personagem do movimento do tempo no instante em que o seu discurso está sendo elaborado, bem como para orientar o leitor, para não confundi-lo com o acúmulo de informações que não estão divididas em escala temporal: “Desde o mês de setembro, eu passava uma temporada em Arcachon.” (BLANCHOT, 1991, p. 13) ou “Dessa vez, decidi voltar para Paris.” (Ibidem). Esse período de claridade textual, concede ao narrador uma maior segurança daquilo que narra, é como se a narrativa ainda pudesse estar em seu domínio, em sua tutela; porém, o que vemos logo em seguida é o retorno da escuridão, o momento de triunfo da narrativa quando a noite se aproxima, pois ela se apresenta totalmente como é, irrevogavelmente instável, ambígua, tomada pelo esquecimento. O narrador é acometido radicalmente pela perda da memória, ele é tomado pela indecisão dos fatos, pela dúvida. A palavra *peut-être/ talvez*, que surge na narrativa de *L’instant de ma mort* como fator de instabilidade, se apresenta na narrativa de *Pena de morte* em suas mais variadas formas: “Acho que no dia 5 ou 6 de outubro” (Ibidem, grifos nossos) e “Não me lembro bem como termina a cena”. (Idem, p. 15, grifos nossos). O momento de dúvida ajuda a advertir o leitor sobre o que está lendo. Não se deve confiar no narrador, não se deve confiar nas palavras. As palavras literárias não se sobrecarregam de verdades, mas de ambiguidade:

A literatura é feita de palavras, essas palavras produzem uma transmutação contínua do real em irreal e do irreal em real: elas aspiram os acontecimentos, os detalhes verdadeiros, as coisas tangíveis, e os projetam num conjunto imaginário e, ao mesmo tempo, realizam esse imaginário, dando-o como real. (BLANCHOT, 1997, p. 188)

A repercussão do movimento de indeterminação da personagem que vagueia entre a morte e a luz, atingindo a narrativa, lembra-nos, guardadas as devidas singularidades, a indeterminação de Gregor Samsa, d'A *metamorfose*, oferecendo-nos mais uma relação no jogo de imagens entrevista por nós no começo de nosso artigo. No decorrer da narrativa d'A *metamorfose*, de Kafka, uma indagação do narrador nos coloca em alerta sobre o caráter de indeterminação do personagem Gregor: "Era ele um animal, já que a música o comovia tanto?" (KAFKA, 2010, p. 71). Se antes o fato dele ter se transformado em um inseto asqueroso era motivo de riso por parte do leitor ou até mesmo de repugnância, a questão lançada pelo narrador nos adverte que há uma complexidade muito grande no fato dele ter se transformado em um inseto, haja vista que a sua existência racional humana ainda sobrevive na forma irracional do inseto, dando-lhe um aspecto de total imprecisão, semelhante à J., que está praticamente morta, mas que ainda resiste em um corpo vivo: "Seu médico me dissera que a considerava morta desde 1936." (BLANCHOT, 1991, p. 15). No aspecto indeterminado de seus personagens, as duas narrativas, também, se indeterminam, colocando o julgamento do leitor em um contínuo movimento de dúvida, pois a desorganização advinda da imprecisão problematiza os delicados conceitos, como, por exemplo: ser animal/ ser humano ou estar vivo/ estar morto.

J. passeia entre os dois mundos, bem como Gregor passeia pela indeterminação de sua categoria: homem ou inseto? J. não é a vida ou a morte, ela é a vida-morte, o sujeito incompatível, aquele ser desagregador, aquele que não se enquadra em nenhuma categoria previamente conhecida, igualmente, ao personagem de Kafka, que, por não se enquadrar em nenhuma nomenclatura, define solitariamente após o golpe derradeiro de seu algoz: "A maçã apodrecida nas suas costas e a região inflamada em volta, inteiramente cobertas por uma poeira mole, quase não o incomodavam. [...] Ele ainda vivenciou o início do clarear geral do dia lá do lado de fora da janela." (KAFKA, 2010, p. 78). Lembremos que J., também, define, não resistindo à indeterminação. Dentre as características semelhantes entre os dois textos, observamos que as ações mais importantes acontecem dentro do quarto, mais precisamente dentro de um ambiente em que a necessidade da luz vai diminuindo ao longo das narrativas, como se o escurecer do quarto fosse compatível com os

últimos momentos de vida dos personagens; é quando a morte se apresenta na narrativa, com o seu cortejo trazido pela noite.

Na presença da morte, J. é considerada ainda mais bela pelo narrador, como se as suas feições pudessem ser resguardadas pelo sopro macabro do morrer: “Mas não maquiada, ela parecia ainda mais jovem; ela o era, então, exageradamente, de modo que o principal efeito da doença era lhe dar traços adolescentes.” (BLANCHOT, 1991, p. 13). Diferentemente do que pudéssemos supor, em *Pena de morte*, a morte resguarda, rejuvenesce, preserva, e não corrói ou apodrece, como acontece de fato. A beleza do estar a morrer tem papel fundamental na compreensão da narrativa, pois, fora de conclusões precipitadas ou de concepções já previstas, a trama concede à morte uma singularidade ambígua, visto que, no mesmo instante em que mata, a morte conserva. E é nesse ponto que encontramos uma outra faceta da morte nas narrativas de Blanchot, a morte tornada impossível: o ser permanece “vivo” após a sua morte; é a impossibilidade de morrer no nível mais complexo que se possa imaginar, haja vista que o ser perdura mesmo em sua morte. Associada à imagem da beleza na morte, há a imagem da rosa perfeita: “eu a olhava *viver e dormir*, quando subitamente disse com grande angústia: ‘Rápido, uma rosa perfeita’, enquanto continuava a dormir, mas agora com um leve ruído no pulmão.” (BLANCHOT, 1991, p. 42, grifos nossos).

A ambiguidade da morte se reflete na ambiguidade da rosa perfeita, que simboliza tanto a beleza de J. quanto a coroa de flores de seu funeral. E como a personagem se desviava da morte, o sentimento de angústia é previsível quando percebe o esvaír de sua vida ao, deitada, presentir a vinda da rosa perfeita. Na história escrita pelo narrador, é comum trechos em que J. trava grandes batalhas com a morte, tendo como consequência o estado agônico da narrativa: “Ela lutava em demasia. Normalmente deveria ter morrido há muito tempo.” (Idem, p. 15). No fim das lutas, J. saía quase sempre vitoriosa; porém, o sentimento de perigo não deixava a sua mente, o temor que sentia ao anoitecer era muito claro, desejando a saída do narrador logo quando a noite chegava, pois a personagem temia que outros presenciassem a fragilidade de seu corpo no combate inútil com a morte, inútil, uma vez que o seu fim estava cada vez mais próximo: “Logo à noite, ocorreu-lhe a idéia de que eu devia partir.” (Idem, p. 40). Deitada na cama, J. sofria nos conflitos com a morte; todavia, se mantendo “valente diante da morte” (Idem, p. 15); no entanto, a sua valentia somente alcançava o limite ordenado pela morte, já que a personagem pertencia ao espaço do morrer, pertencendo ao espaço cadavérico da morte. Não havia saída para a moribunda, e ela soube disso ao se entregar ao narrador-morte complacientemente. A jovem, mesmo sabendo da proximidade do seu fim,

desejava a vida: “Mas, não somente não estava morta, como continuava a viver, a amar, a rir” (Ibidem).

Nos encontros com a morte, J. perde a sua feição comumente adquirida em favor de uma nova feição, a feição daquela que morre; disso decorre a sua beleza quase etérea, beleza eterna: “Após a morte, é sabido que as pessoas bonitas voltam a ser, por um instante, jovens e belas” (BLANCHOT, 1991, p. 28). Como figuração da morte, J. não permite ao enredo que se estruture em uma organicidade prévia e comum, pois o enredo de sua história acompanha o seu estado oscilante de saúde. Desse modo, a narrativa se comporta como o próprio corpo da personagem, corpo de linguagem, corpo metalinguístico, sensível ao que atormenta e agrada à personagem. Com o constante conflito com a morte, surge em J. o temor da noite. A noite se apresenta de duas maneiras no discurso de *Pena de morte*: ora como o cortejo da morte, como aquela que traz o infortúnio e o desespero do morrer, bem como é a noite que não deixa J. esquecer de sua real condição de ser do entre-morrer, ser da morte. É no espaço da noite que a narrativa, mesmo agônica, se apresenta em seu esplendor fulgurante, desordenando, a seu bel-prazer, os pilares discursivos que constrói, e afirmando o seu domínio sobre o narrador e os demais personagens.

Em *Pena de morte*, o estado aflitivo do texto afirma a potencialidade do espaço literário diante dos demais constituintes narrativos. É na agonia de seu enredo que a narrativa reafirma a malícia das palavras, como também o “dé-crit” da nova linguagem, pois o que está sendo escrito é, antes de tudo, um desvio da linguagem comumente conhecida para se aproximar do outro lado da linguagem, a linguagem literária, que somente pôde ser elaborada no ato de liberdade de escrita do narrador. Na configuração da nova linguagem na narrativa blanchotiana em análise, a ideia da noite, para J., traz juntamente consigo a ideia da morte: “Era muito corajosa, mas tinha medo. Tivera sempre muito medo durante a noite.” (Idem, p. 17). Em seu pânico noturno, a jovem afirmava a sua disposição para o embate com a morte: “Durante seus terrores noturnos, não o era sequer um pouco; ela enfrentava um perigo muito grande, mas sem nome e sem figura, absolutamente indeterminado, e, quando estava sozinha, enfrentava-o sozinha, sem recorrer a subterfúgio algum, sem recorrer a nenhum fetiche.” (BLANCHOT, 1991, p. 23). Contudo, após uma longa série de crises fortes causada pela doença, o seu médico particular lhe receitara doses de morfina. Com a dosagem do remédio, J., pela primeira vez, se encontra desarmada, sem as suas forças de combate, totalmente, entregue em seu leito. A jovem, desacordada, era embalada pela morte, com a sua face aconchegada ao seio murcho e estéril daquela que a mantinha em seus braços: “Não era mais um combate leal, de olhos abertos, contra um adversário que admitia a vontade de combater.” (Idem,

p. 27). Do estado de indeterminação, a moribunda inicia levemente o caminhar para o terreno da morte, não no modo da passividade do castelão, mas forçada pelo paliativo que lhe retirou a vontade de luta, agilizando o seu fim: “de viva que estava [...] ela caiu num estado de prostração que fez dela uma agonizante.” (Ibidem).

O médico, temendo que as dosagens de morfina apressassem a sua morte, suspendeu o paliativo. Nesse momento, J. se rebelara, ordenando ao médico o retorno de seu medicamento, pois precisava estancar as dores que tanto a fatigavam. À fala de J. ao seu médico — “Se você não me matar, você é um assassino.” (Idem, p. 29) —, o narrador faz um correspondência direta a Kafka: “Posteriormente vi uma expressão análoga atribuída a Kafka.” (Ibidem). A referência sutilmente irônica e direta ao escritor tcheco vem a reforçar a relação que essa narrativa blanchotiana mantém com os escritos do autor d’*A metamorfose*. Há, sem dúvida, uma experiência de escrita entre o narrador e Blanchot que passa pelos escritos de Kafka, se tornando evidente a partir do momento em que essa experiência influi na essência narrativa de *Pena de morte*. Como já comentamos, o espectro de Kafka passeia pelo texto blanchotiano livremente. O fantasma está lado a lado com o narrador; e com ele compartilha a escrita da narrativa. De acordo com nossa pesquisa, a frase lançada por J. a seu médico é bastante similar à frase lançada por Kafka ao seu médico do sanatório de Kierling antes de falecer.⁶ A quase similaridade das falas do narrador e de Kafka nos permite reafirmar a presença do autor na elaboração da narrativa de Blanchot.

Por que a moça moribunda teme tanto a morte? Qual é o real motivo do seu medo?: “Não sei do que ela tinha medo: não de morrer, mas de algo mais grave.” (BLANCHOT, 1991, p. 18). O narrador lança uma indicação sobre uma possível razão do temor de J. Essa indicação se refere à duração do morrer, ou melhor, à duração do estar a morrer continuamente, mesmo após a morte. A personagem temia a duração de sua existência depois de sua morte, como se nem mesmo no estado do já morto ela pudesse estar livre de sua existência atormentada pela doença degenerativa. No que se relaciona à existência sem possibilidade de término, Blanchot, em “A leitura de Kafka”, do livro *A parte do fogo*, ao analisar uma narrativa de Kafka, “O caçador Gracchus”, comenta: “Essa desgraça é a impossibilidade da morte, é a ironia lançada sobre os grandes subterfúgios humanos, a noite, o nada, o silêncio. Não existe fim, não há possibilidade de acabar com o dia, com o sentido das coisas, com a esperança” (BLANCHOT, 1997, p. 15). Na leitura de Blanchot para a narrativa de Kafka, podemos fazer semelhante contraponto com a sua própria narrativa, uma vez que o drama da impossibilidade de morrer, que atinge o personagem morto-vivo kafkiano, é partilhado com a morta-viva de *Pena de morte*. Nesse sentido, ficção e teoria blan-

⁶ No artigo “Os amores de Kafka”, do jornalista Felipe de Oliveira, presente no sítio virtual <http://www.subcultura.org/artigos/450-os-amores-de-kafka.html>, nos diz que Kafka, desiludido por não conseguir o amor de Milena Jesenská, encontra na jovem Dora Diamant, de 18 anos e filha de operários judeus poloneses, uma nova possibilidade para amar. Segundo o artigo, apenas com Dora ele realizou algo que nunca conseguiu fazer durante toda a sua vida: desligar-se de sua família, deixando Praga para viver com a moça em Berlim. Ao lado de Dora, Kafka estudou hebreu e desenvolveu intensa atividade literária. Contudo, a doença novamente o persegue. Na proximidade de completar 41 anos, a tuberculose o tinha tomado por inteiro. Mesmo doente, ele deseja ir à Palestina com Dora; porém, sua saúde não o deixava. A situação de Kafka se agravava; ele não mais consegue comer ou beber. No dia 3 de junho de 1924 entra em agonia, expulsando a enfermeira do quarto. Logo depois, pede morfina a um amigo médico, que recusa prontamente. Por sua recusa, Kafka esbraveja: “Mate-me, senão você é um assassino”. Poucas horas depois, morria Franz Kafka.

chotianas se coadunam, se refletindo mutuamente, tendo como ponto de similaridade a obra de Kafka.

Na relação que mantemos com a morte, podemos afirmar que, desde o nosso nascimento, estamos direcionados para um único fim que é o morrer, e não simplesmente para o viver como nossa tradição cultural repassa. Antes de estarmos vivos, nós estamos morrendo, nós estamos a morrer, por isso a diferença entre o morrer e a morte. O morrer implica necessariamente em nossa contínua existência, com seus percalços, seus entraves, suas alegrias e tristezas; já a morte seria o estágio em que cessaria o morrer, logo, a existência. E nisso estaria o nosso salvo-conduto, pois, diferente do que possa ter ocorrido em nossas vidas, saberíamos que, na morte, tudo zeraria, estaríamos no ponto zero de nossa existência. Contudo, ao termos negado o nosso refúgio, nós seríamos lançados a um outro nível de existência, uma existência associada à existência que se viveu no momento em que se estava vivo; assim, a morte passaria a ser, não o fim, mas a continuação do estar-a-morrer: “Não morremos, eis a verdade, mas acontece que também não vivemos, estamos mortos em vida [...] Portanto, a morte termina nossa vida, mas ela não termina com nossa possibilidade de morrer; ela é real como fim da vida e aparece como fim da morte.” (BLANCHOT, 1997, p. 16). Com a não-morte, temos como resultado o desespero de permanecer morrendo.

Na impossibilidade da morte, tanto a narrativa de Blanchot quanto a de Kafka promovem a instabilidade de seus enredos e, também, o tormento de seus personagens que, não podendo morrer, iniciam um calvário errante ao longo dos textos. Na narrativa de Blanchot, J. ainda permanecia no entre-morrer, temendo, com a sua morte, a permanência de sua existência para além do espaço cadavérico. Nesse estágio de sobrevida, a jovem já iniciava o seu calvário, os longos e fatigantes encontros com a morte não o negam. A problemática da impossibilidade da morte é tão sufocante no texto blanchotiano que o narrador escreve em relação à J.: “Não sei se ela queria viver ou morrer.” (BLANCHOT, 1991, p. 14). Em relação à narrativa de Kafka, a burocracia que tanto se estuda em seus escritos como fator de impossibilidade dos personagens atingirem seus objetivos, como em *O Castelo*, ou de saberem o real motivo de sua condenação, como em *O processo*, pode esconder uma ambiguidade mais alarmante que recai sobre a possibilidade dos personagens estarem realmente vivos ou de estarem já mortos desde o início de suas narrativas, vagando pelo texto na impossibilidade de darem fim a própria vida. Desse medo compartilhado entre os personagens dos dois escritores, a perda do refúgio, que seria a possibilidade de, na morte, findar a existência, é o que atormenta a personagem de *Pena de morte*: “vem do medo de que esse mesmo refúgio nos

seja tirado, de que não haja o nada, de que esse nada seja ainda o ser.” (BLANCHOT, 1997, p. 16).

O medo do morrer contínuo faz de J. uma personagem que busca recorrentemente a luz, qualquer luz, na ressalva de, iluminada, poder afastar as trevas da noite e, com elas, a entrada da morte:

Quando da minha visita de setembro, presenteei-a com uma grande luminária, cujo abajur, pintado, mas pintado de branco, lhe agradava. Mandou colocar essa luminária ao pé da cama, ao alcance de seus olhos, o que devia incomodá-la, mas ela assim o queria. Mais tarde, durante a noite, vendo seus olhos fixos, voltados para essa luz, lhe propus afastá-la ou escondê-la; mas ela apertou meu punho com tanta força, para me reter, que de manhã, nesse lugar, a pele ainda estava branca. (BLANCHOT, 1991, p. 40)

No olhar fixo em direção à luz, a jovem pretendia se proteger da vinda da noite, resguardando, assim, a sua frágil existência. O medo da morte encobre o medo da personagem de ter a sua existência prolongada, de ter que permanecer a sofrer, mesmo estando morta, por isso a luz, a segurança do dia, o calor do sol, pois é preferível, em vida, sofrer a sofrer após a morte. O prolongamento do estar-a-morrer é um segundo modo de compreender a impossibilidade da morte nos textos blanchotianos. Em seus ensaios críticos mais conhecidos, a concepção da impossibilidade da morte se relaciona à impossibilidade de fim, de conclusão, de mensagem ao final do texto literário, correspondendo, assim, ao caráter ambíguo da literatura. A impossibilidade da morte é um constituinte literário na perspectiva de Maurice Blanchot. A essa ideia da não-morte se coaduna, a partir da leitura de *Pena de morte*, uma segunda ideia: a impossibilidade de fim no sentido de não mais existir a morte concreta, mas a contínua duração do morrer, que, na realidade, é a permanência da existência, o vagar errante pela vida sem-fim. Desse modo, na concepção blanchotiana, o ato da morte se diferencia do ato de morrer; o morrer é ainda existir, perdurar. Em *L'écriture du désastre*, Blanchot comenta essa diferença:

Existiria na morte alguma coisa de mais forte que a morte: é o morrer mesmo — a intensidade do morrer, a pressão do impossível indesejável até no desejado. A morte é poder e mesmo potência [...] Mas o morrer é não-poder, ele arranca o presente, ele é sempre passagem do limiar, ele exclui todo termo, todo fim, ele não liberta nem abriga. Na morte, pode-se ilusoriamente se refugiar [...] Morrer é o fugitivo que arrasta indefinidamente, impossivelmente e intensivamente na fuga. (BLANCHOT, 1980, p. 81)⁷

O indesejável em nossa existência não é a morte, pois é ela quem nos concede o poder de saber que estaremos livres de nossa existência ao cessar nossa vida. É a morte quem nos

⁷ “Il y aurait dans la mort quelque chose de plus fort que la mort: c’est le mourir même — l’intensité du mourir, la poussée de l’impossible indésirable jusque dans le désiré. La mort est pouvoir et même puissance [...] Mais le mourir est non-pouvoir, il arranche au présent, il est toujours franchissement du seuil, il exclut tout terme, toute fin, il ne libère pas ni n’abrite. Dans la mort, on peut illusoirement se réfugier [...] Mourir est le fuyant qui entraîne indéfiniment et intensivement dans la fuite.” (BLANCHOT, 1980, p. 81)

abrigará, quem limpará as nossas feridas e quem nos dará uma nova oportunidade ao findar com a existência que nos mantinha vivos. A morte é poder, é domínio. Com isso, o indesejável não é a morte, mas o morrer, a existência sem-fim, a impossibilidade de morrer. É preciso rever os conceitos culturais que impõem na morte, e não no morrer, o símbolo do nefasto e do apocalíptico. A morte não é perda, mas ganho; diferentemente, do que seria a existência em duração contínua. Nessa reflexão, do mesmo modo que caminhamos para a morte no mundo que construímos, nós lutamos não para vivermos, mas para termos o direito à morte, à possibilidade de ter a morte como fim: “nossa luta para viver é uma luta cega que ignora que luta para morrer” (BLANCHOT, 1997, p. 16).

O temor da jovem moribunda não é sem precedentes, uma vez que, após a sua morte, fatidicamente a sua existência perderá ao longo da narrativa na figura do personagem-narrador: “Poderia acrescentar que, durante esses instantes [enquanto morria], J. continuava a me olhar com o mesmo olhar afetuoso e cúmplice, e que esse olhar ainda perdura, mas isso infelizmente não é certo.” (BLANCHOT, 1991, p. 50). O narrador será a sua existência em continuidade após a sua morte, já que ele continuará o movimento do morrer que antes pertencia a ela; e, ao matá-la, o narrador assume a prefiguração da morte que, anteriormente, pertencia a J., a moça de beleza etérea. A duração da existência de J., na *persona* do narrador, partilha de similar duração da existência que observamos em *A metamorfose*. Gregor, ao morrer, passa a existir na figura da irmã, na continuidade que é dada a ela de administrar e de cuidar da família, no papel que antes pertencia ao personagem: “Enquanto conversavam assim, ocorreu ao senhor e a senhora Samsa, quase que simultaneamente, à vista da filha cada vez mais animada, que ela — apesar da canseira dos últimos tempos, que empalidecera suas faces — havia florescido em uma jovem bonita e opulenta.” (KAFKA, 2010, p. 84-85). Em *A metamorfose*, na simples, porém, atordoante troca de papéis entre os personagens, constatamos que, na falta de quem gerenciasse a casa, os pais de Gregor, ao inverterem a função familiar de Grete, sua filha, confirmam a impossibilidade da morte do personagem que se transformou em inseto; personagem que persiste nos traços florescidos de sua irmã.

Blanchot, sobre a continuidade da existência n’*A metamorfose*, diz que: “não é verdade, não houve fim, a existência continua, e o gesto da jovem irmã, seu movimento de despertar para a vida, de apelo à volúpia sobre o qual a narrativa termina, é o cúmulo do terrível, não há nada mais apavorante em toda a novela.” (BLANCHOT, 1997, p. 17). No que se refere à *Pena de morte*, no prolongamento da existência de J., o texto narrativo nos oferece o cadenciar da prefiguração do narrador em ser da morte. O primeiro indício revelado pela narrativa surge no começo da

escrita do personagem, quando a jovem lhe pede um conselho em relação ao ato de suicídio pensado por ela; ao contrário do esperado, o personagem a incentiva a sustentar o seu plano: “Tempos atrás, pensara seriamente em se suicidar. Eu mesmo, uma noite, lhe aconselhara tal expediente.” (BLANCHOT, 1991, p. 14). O conselho da morte, não devemos nos desviar da ambiguidade, é o passo inicial para que a morte se efetive no corpo do narrador. O segundo indício é mais revelador; em um mesmo hotel, os dois personagens, que não se conheciam nessa ocasião, inusitadamente são apresentados pela sombra noturna. A jovem, acomodada em seu quarto, tem um sonho-revelador, que se refere ao hóspede do quarto acima do seu, quarto que pertencia ao narrador: “Mas uma noite, acordou sobressaltada e pensou ser eu alguém que lhe parecia estar ao pé da cama; pouco depois, ouviu a porta fechar-se e passos distanciarem-se no corredor.” (BLANCHOT, 1991, p. 17). No sonho de J., a morte se apresenta à beira de seu leito comunicando à personagem o futuro que lhe reservava: a permanência de seu existir através da existência de uma outra pessoa, o homem que habitava o quarto superior. Na clarividência de seu futuro, a jovem é apresentada, também, a seu algoz; este que permanecia deitado no quarto acima do seu. A morte relaciona as duas mortes que a representarão ao longo da escrita do relato do narrador.

Em seu sonho, se destaca a iniciativa de subir as escadas para falar com o desconhecido morador do andar de cima, o ato realizado pela personagem é praticamente inconsciente: “Então, ocorreu-lhe a certeza de que eu ia morrer, ou que acabara de morrer. Subiu até meu quarto, embora não me conhecesse, e me chamou através da porta.” (Ibidem). Notemos que, por estar entre o terreno da morte e da vida, J. conseguiu vislumbrar o seu fim, sem se indagar, sem reparar na simbologia de seu sonho: o morto que a jovem conseguiu distinguir, na realidade, era ela. A personagem, ao subir as escadas, se depararia, no mesmo instante, com a sua morte e com a sua existência sem-fim. Desse encontro, da morte que nela estava arraigada e da morte que o narrador viria a ser, poderemos fazer um diálogo com a narrativa *L’instant de ma mort*, quando o narrador, em relação ao movimento de experimentação do castelão no espaço da morte, questiona: “O encontro da morte e da morte?”⁸ Caso essa pergunta fosse elaborada por nosso narrador, a resposta seria sim, uma vez que no encontro dos dois personagens o que constatamos é a comunhão da morte que a habitava com a morte que começava a surgir no personagem: “Jurei-lhe que não tinha estado no seu quarto, que não tinha saído do meu. Ela se deitou na minha cama e quase em seguida dormiu.” (Idem, p. 18). No encontro, as mortes se tornam companheiras de uma só existência, que trará a ambos a impossibilidade da morte.

⁸ “La rencontre de la mort et de la mort?” (BLANCHOT, 2003, p.12).

Logo após o primeiro encontro, uma amizade se construiu entre os dois personagens, fornecendo ao narrador o material necessário para escrever a sua história secreta. Decorrido os meses de amizade e de luta de J. com a morte, uma reviravolta importante acontece no espaço textual de *Pena de morte*: a moça moribunda parece não ter mais forças para resistir, se entregando suavemente a sua oponente. Ao saber, por telefone, do falecimento de J., o narrador imediatamente se direciona à casa da morta. Na entrada do quarto, ele a observava, mais bela do que jamais crera, bela como uma estátua de cemitérios: “Ela estava um pouco mais deitada do que eu imaginara, a cabeça sobre uma pequena almofada, o que lhe dava a imobilidade de alguém que já não vive. [...] Ela não era mais senão uma estátua. Ela absolutamente viva.” (BLANCHOT, 1991, p. 34). Em uma atitude brusca, o narrador, apoiado sobre o leito fúnebre, grita poderosamente o nome da morta; desse grito, algo inesperado acontece, uma nova situação textual surge:

Debrucei-me sobre ela, chamei-a em voz alta, com uma voz poderosa, pelo seu primeiro nome; e logo em seguida — posso dizer que não houve sequer um segundo de intervalo — uma espécie de sopro saiu de sua boca ainda contraída, um suspiro que pouco a pouco se tornou um leve, um frágil grito; quase ao mesmo tempo — também estou seguro disso — seus braços mexeram-se, tentaram erguer-se. (Idem, p. 35)

O personagem-narrador, ao trazê-la de volta à vida, inala definitivamente o sopro da morte que estava presente na jovem, se configurando, nesse momento, como elemento mortal, como elemento da morte. Desse modo, é dado ao narrador, sem que ele o pressinta, o poder de conceder a morte, bem como de trazer à vida; é dele o sopro cadavérico, o odor do moribundo. J., ao passar novamente para o mundo dos vivos, recebe com felicidade sua segunda oportunidade de viver, pensando ela que a sua doença se extinguiu concomitantemente com a sua primeira vida — “ela esteve não apenas inteiramente viva, como perfeitamente natural, alegre e quase curada.” (BLANCHOT, 1991, p. 35) —; no entanto, o que a moça não percebeu de início, por estar sem o peso da dor, é que sua existência primeira não tinha findado, mas que continuava a durar desde o momento em que pensara ter fechado os olhos para a vida. J. continuava a existir, logo, ela continuava a morrer. Somente com o chegar da noite que a personagem compreende o seu infortúnio, a sua existência continuava, ela não tinha findado, ela apenas continuava e continuava, como uma sentença irrevogável: “No final da tarde, continuou fisicamente bem, mas mudou um pouco de humor. [...] Por volta das onze ou meia-noite, entrou num leve pesadelo. [...] Nesse momento, adormeceu de verdade, num sono quase calmo; eu a olhava viver e dormir” (Idem, p. 39-42).

E mais uma vez, a jovem entra em luta pela sobrevivência, num movimento de sono e de fadiga. Desesperado, com medo que a personagem voltasse ao terreno da morte, o narrador tenta uma segunda aproximação. Quando estava a ponto de se avizinhar do leito de J., ela o repeliu: “ela levantou-se, de olhos abertos, e olhando-me com ar furibundo, me empurrou dizendo: ‘Não me toque nunca mais.’” (Idem, p. 43). Na fala da moribunda, há duas possibilidades de interpretação: primeiro, desejando findar com sua vida, se entregando à possibilidade de poder encerrar sua existência, J. decide morrer definitivamente; segundo, por temer a morte que não findaria com a sua existência, J. repele o ser que a matará, desejando permanecer viva: “ela parecia ficar acordada e fazer face a algo de grave, onde o papel que eu desempenhava era talvez assustador.” (Ibidem). No período que antecede a sua morte, a personagem, com muita calma, diz à enfermeira, apontando para o narrador, que ele é a morte, comprovando o que já havíamos comentado acerca da transformação do narrador em um ser da morte: “Voltou-se em seguida para a enfermeira, e com tranquilidade: ‘Agora’, disse-lhe, ‘veja então a morte’, e me apontou com o dedo. Isso com um ar muito tranquilo e quase amigável, mas sem sorrir.” (BLANCHOT, 1991, p. 46). O sorriso quase amigável será o último esboço de J. em vida.

Na revelação do segredo do narrador, que nem ele mesmo conhecia, embora mais tarde o resguarde novamente, J. estava praticamente morta, “pois respirava com o fôlego e a expressão da agonia”, com a boca “aberta para o ruído da morte” (Idem, p. 47). A personagem, não mais podendo escapar ao seu destino já traçado, compactua e assente com a decisão do narrador de apressar a sua morte: “novamente tive a certeza de que, se ela não quisesse e se eu não quisesse, nada jamais acabaria com ela.” (Idem, p. 49). O consentimento da personagem passa pelo aperto de mão afetuoso e pelo sorriso natural ofertados ao personagem-narrador, que se prepara para matá-la: “Apanhei uma seringa grande, nela reuni duas doses de morfina e duas doses de tiopental, o que dava quatro doses de entorpecentes. O líquido penetrou lentamente [...] Não se mexeu mais em nenhum momento.” (Ibidem). Apesar da dose mortífera que continha na seringa, J. não morreu. O temor que angustiava a personagem se torna realidade no momento em que a sua existência se perpetua na figura do narrador. A morte, que antes a habitava, passa a habitá-lo, dando a ele a continuidade de sua existência. J., mesmo morta, continua a existir, continua a ter na face a impossibilidade de morrer: “É a morte que nos domina, mas ela nos domina com sua impossibilidade [...] estamos ausentes de nossa morte” (BLANCHOT, 1997, p. 17).

No final de seu relato, que termina com a primeira parte da narrativa *Pena de morte*, o narrador salienta a bravura de J.

em tornar a morte estéril até o momento em que para ela era desejado; entretanto, sabemos, na verdade, que a morte se deixou vencer até onde lhe era interessante afirmar a sua potencialidade perante a narrativa que se originava no desenvolver da escrita do narrador. Em suas últimas palavras, o personagem abandona as ideias iniciais que fizeram com que ele desejasse escrever a história de J., renunciando, de maneira leve, o que escrevera até o momento: “Algo deve ficar claro: não contei nada de extraordinário, ou mesmo surpreendente. O extraordinário começa no momento em que eu paro. Mas não me compete mais falar sobre isso.” (BLANCHOT, 1991, p. 50). Ao dizer que não contou nada de extraordinário, o narrador deixa de lado o que antes o motivara a escrever, como a questão da verdade e a questão do segredo, bem como tenta tirar da narrativa o seu caráter realmente extraordinário, no que se refere à existência contínua do estar a morrer e a sua instância de ser da morte, de ser pertencente à morte. Talvez, ao negar os fatos que tanto desejava narrar, o personagem tente transformar o que fora revelado novamente em segredo, para que o seu segredo fique resguardado de qualquer manifestação ou ato discordante. Ou, em outra perspectiva, o narrador não viu nenhum sentido literário no que escrevera, como supõe Blanchot em relação ao desejo de Kafka ver destruída a sua obra: “Talvez [Kafka] quisesse destruí-la simplesmente porque a considerasse literariamente imperfeita.” (BLANCHOT, 1997, p. 21).

Em uma terceira perspectiva, a recusa do narrador em aceitar o que escreveu revela mais um traço de semelhança da narrativa *Pena de morte* com a experiência literária de Kafka presente em seus *Diários íntimos*, uma vez que, como nos lembra Modesto Carone, no Posfácio de *A metamorfose*, o escritor tcheco “comunicou a Felice ter acabado sua ‘pequena história’, embora afirmando que o final dela de modo algum o satisfazia.” (KAFKA, 2010, p. 90). No jogo de imagens proposto por nós no início de nosso artigo, é inegável a experiência de escrita de Kafka presente no texto de *Pena de morte*. Na narrativa blanchotiana, o eco da voz/escrita do autor tcheco perdura até o último instante, como se através do próprio punho de Kafka a narrativa estivesse sendo contada. Novamente, não estamos falando de tributo, mas de algo mais elogiável, como a influência exercida pelos textos kafkianos na escrita ficcional de Blanchot, o que não diminui em nenhum momento o texto blanchotiano; ao contrário, faz dele uma amostra da potencialidade criativa de seu autor, que arquiteta a sua narrativa como um reflexo de uma cultura literária indispensável ao ato de escrita.

Abstract

This paper analyzes the presence of kafkian features in Blanchot's subjective formation of writing, in relation to the development of one of Blanchot's narratives, Death Sentence. In this narrative, the caustic and problematic way of the narrator's textual movement is very similar to the kafkian movement that is present in Diaries and in the novels written by the Czech writer, giving us necessary material to the investigation of Franz Kafka's influence on Maurice Blanchot's writing under analysis.

Keywords: *Maurice Blanchot; Franz Kafka; subjectivity; influence; language.*

REFERÊNCIAS

BLANCHOT, Maurice. *L'écriture du désastre*. Paris: Gallimard, 1980.

_____. *Pena de morte*. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1991.

_____. *A parte do fogo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

_____. *L'instant de ma mort/O instante de minha morte*. Porto: Campo das Letras, 2003.

KAFKA, Franz. *O processo*; tradução e posfácio Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

_____. *O castelo*; tradução e posfácio Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

_____. *A metamorfose*; tradução e posfácio Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

LILTI, Ayelet. *L'image du mort-vivant chez Blanchot et Kafka*. In: *Revue Europe – Maurice Blanchot n° 940-941*. Paris: Europe, 2007.