

A CRÍTICA-ESCRITURA EM MAURICE BLANCHOT

Rodrigo da Costa Araujo (UFF/FAFIMA)¹

RESUMO: Com um saber apaixonado e ansioso Maurice Blanchot [1907-2003], - visto como crítico-escritor, segundo Leila Perrone Moisés-, traça um novo tipo de texto, em que se fundem as características do discurso crítico com o discurso poético. A teorização desse novo tipo de texto corresponde àquilo que recebeu, posteriormente, a designação de pós-estruturalismo e que chamamos, nessa leitura que se apresenta, de crítica-escritura.

PALAVRAS-CHAVE: crítica literária - leitura-escritura - Maurice Blanchot.

ABSTRACT: With one out in love and looking forward Maurice Blanchot [1907-2003] - seen as a critic-writer, second Leila Perrone-Moisés, shows a new type of text, which merge the features of critical discourse with poetic discourse. The theory of this new type of text corresponds to what we received, then the appointment of post-structuralism and we call, in this reading is presented, criticism and writing.

KEYWORDS: literary criticism - reading and writing - Maurice Blanchot.

“Primeiro objeto de um olhar, depois de um fazer e, finalmente, de um homicídio, atinge hoje um último avatar, a ausência: nessas escritas neutras chamadas aqui “o grau zero da escrita”, pode-se facilmente discernir o movimento mesmo de uma negação, (...), como se a Literatura, tendente há um século a transmutar a sua superfície numa forma sem hereditariedade, não mais encontrasse pureza a não ser na ausência de todo o signo, propondo enfim o cumprimento desse sonho órfico: um escritor sem Literatura”.

Roland Barthes

O TEXTO E A ESCRITURA

Roland Barthes [1915-1980] define a escritura como uma realidade formal situada entre a língua e o estilo e independente de ambos. A língua é considerada um corpo de prescrições e hábitos, comuns a todos os escritores de uma época; “o estilo é uma herança do passado individual do escritor, um conjunto de automatismos artísticos que nascem da mitologia pessoal e secreta do autor”. Para

ele, a língua e o estilo seriam “um produto do tempo e da pessoa biológica”[BARTHES, 1971, p.23].

Pelo compromisso da escritura com a criação artística e com a sociedade, essa escritura se torna, porém, ambígua, visto que ao mesmo tempo em que ela resulta de uma Relação do escritor com a sociedade, ela resulta, também, de uma relação inexorável com as fontes instrumentais no processo de criação artística. Ou seja, entre a História do seu tempo e a tradição, a escritura goza de uma liberdade produtiva ao mesmo tempo em que se submete a uma lembrança (reprodutiva). Como decorrência, presa entre esses dois tempos, a escritura está igualmente presa a dois objetivos aparentemente contraditórios, dizer a História (voltar-se para o mundo) e dizer a literatura (voltar-se para ela mesma): “a escritura é precisamente esse compromisso entre a liberdade e uma lembrança; é essa liberdade “lembrante” que só é liberdade no gesto da escolha, mas já não é mais na sua duração [...] (BARTHES, 1974, p.24)”. Para ele, “como Liberdade, a escritura é, portanto, apenas um movimento”. Mas esse movimento é um dos mais explícitos da História, já que a História é sempre e antes de tudo uma escolha e os limites dessa escolha. Mesmo reconhecendo o caráter ambíguo da escritura, Barthes reconhece, nela, a supremacia do gesto da escolha que, em última instância, traz consigo a marca da História.

Posteriormente, em sua obra *Essais Critiques*, o crítico francês passa a considerar a escritura não mais em seu caráter de “destinação social” e de compromisso com a História, mas, sim, enfatizando-a enquanto enunciação intransitiva e ambígua. Para ele, a escritura não é uma forma de comunicação e, sim, uma questão de enunciação: “a escritura parece construída para dizer algo, mas ela só é feita para dizer ela mesma. Escrever é um ato intransitivo” (BARTHES, 1964, p.276). Mas, curiosamente, escrever é, ao mesmo tempo, um ato que ultrapassa a obra; é encarregar os outros de “fecharem” as palavras; portanto, a escritura nada mais é do que uma proposição da qual jamais se conhece a resposta.

A escritura para o autor de *Le plaisir du texte* é inauguradora de uma ambiguidade, pois ela se oferece, paradoxalmente, “como um silêncio a ser decifrado”, visto que mesmo quando ela afirma, não faz senão interrogar: “a obra nunca é de tudo significante e também nunca é inteiramente clara; ela é, por assim dizer, “sentido suspenso”: ou seja, oferece-se ao leitor como sistema significante declarado mas, furta-se como objeto significado. Daí o caráter deceptivo da obra de

arte, visto que ela faz perguntas ao mundo (e a si mesma), sem contudo respondê-las. Esse conceito da ambiguidade aproxima-se das noções de intertextualidade e de polifonia.

A concepção da escritura como duplo escritura-leitura encontra-se, também, na obra de Derrida, ora explícita, ora implícita: “o texto literário; ida e volta, o trabalho entre escritura e a leitura: o que se começa a escrever já é lido, o que se começa a dizer é já respondido. A escritura é, em primeiro lugar, algo sobre que nos debruçamos” (DERRIDA, 1975, p.25). Para Derrida, esse trabalho faz-se a dois: o *eu* e o *outro*: “a escritura é escavação no outro em direção do outro (escavação na qual o sujeito pode se perder)” (DERRIDA, 1975, p.52). Mas, o outro não está, primeiramente, na paz do que se denomina a intersubjetividade, mas trabalho e no perigo da inter-rogação.

Também na concepção semiológica, a escritura implica, de certa forma, uma relação dialógica: só que o *eu* como que perde sua subjetividade (o sujeito aí se oculta sob uma pseudo-objetividade), sendo que “o outro” deve perceber essa escritura-leitura, pois escrever implica ler. Assumindo esse mesmo viés de discussão, Em *Texto, crítica, escritura* (1993), Leyla Perrone-Moisés levanta um panorama da crítica em quatro períodos, a saber, a crítica enquanto réplica (imitação), enquanto simulacro, relacionada à ideologia e a crítica enquanto arte, que Barthes denomina de *crítica da escritura*.

A crítica enquanto réplica baseia-se em uma concepção religiosa da obra, segundo a qual o crítico deveria submeter-se ao discurso literário por este conter uma verdade transcendental só perceptível ao autor. Portanto, a crítica configura-se como um discurso inferior. Isso muda, de acordo com Perrone-Moisés, a partir do século XIX, motivada principalmente pelos questionamentos sobre a existência de uma verdade absoluta, que pudesse ser plasmada pelo autor para, só então, ser decifrada pelo crítico.

Barthes, no artigo “O que é a crítica” (1964. p.252), aponta alguns conceitos sobre a crítica literária a partir da situação dos críticos franceses na década de 1960. Posteriormente, a estudiosa reafirma as ideias do autor e sintetiza os caminhos apontados pelo crítico no seguinte:

“Optando pela modernidade, restam à crítica duas possibilidades. A primeira é *científica* [...] Teremos então uma metalinguagem cada vez mais formalizada, cada vez menos verbal e

discursiva. [...] O outro é o da *escritura*. [...] Esse discurso [...] entrará, em pé de igualdade com o discurso poético, na 'circularidade infinita da linguagem' (PERRONE-MOISÉS, 1993, p. 29).

De acordo com Barthes, cada uma destas correntes corresponde a um posicionamento ideológico e caberia aos críticos assumi-lo e aceitar o fato de que a leitura que eles fazem de determinada obra não constitui uma verdade absoluta acerca da obra. Para o semiólogo, a crítica caracteriza-se como metalinguagem, ou seja, como um discurso ideologicamente marcado que atua sobre outro, o do autor, também ideologicamente marcado. De acordo com ele, a tarefa da crítica seria puramente formal, consistindo "em *ajustar*, como bom marceneiro que aproxima apalpando 'inteligentemente' duas peças de móvel complicado, a linguagem que lhe fornece sua época [...] à linguagem, isto é, ao sistema formal de constrangimentos lógicos elaborados pelo próprio autor segundo sua época" (BARTHES, 1964, p. 256).

O segundo caminho indicado por Barthes para crítica constitui-se da crítica realizada pelos próprios escritores, na qual o exercício da crítica aproxima-se do processo da criação poética ou mesmo do desejo, e a esse respeito ele afirma:

" Assim 'tocar' um texto, não com os olhos, mas com a escrita, abre, entre a crítica e o leitura, um abismo, o mesmo que qualquer significação abre entre o seu bordo significante e o seu bordo significado. Porque, tanto do sentido que a leitura dá à obra como do significado, nada se sabe, talvez porque esse sentido, sendo o desejo, se estabelece para além do código da língua. Só a leitura ama a obra, mantém com ela uma relação de desejo. Ler é desejar a obra, é pretender ser a obra, é recusar dobrar o obra fora de qualquer outra fala que não a própria fala da obra: o único comentário que um puro leitor, que puro se mantivesse, poderia produzir, seria o decalque (como indica o exemplo de Proust, amante de leituras e de decalques). Passar da leitura à crítica é mudar de desejo: é deixar de desejar a obra para desejar a própria linguagem. Mas, pelo mesmo acto, é também remeter a obra para o desejo da escrita, que a gerou. Assim, gira a fala em torno do livro: *ler*, *escrever*, de um desejo para o outro caminha a leitura. Quantos escritores não escreveram por terem lido? Quantos críticos não leram para escrever? Aproximaram os dois bordos do livro, as duas faces do signo, para que daí saísse uma só fala. A crítica é apenas um momento dessa história em que entramos e que nos conduz à unidade - à verdade da escrita " (BARTHES, 1987, p. 77).

Assim como Roland Barthes, e muito próximo dele em muitas colocações, Maurice Blanchot também afirma:

"[...] A arte já não é capaz de conter a necessidade de absoluto. [...] Só no passado a arte está próxima do absoluto e só no Museu continua a ter valor e poder. Ou então, desgraça mais grave, acabamos por reduzi-la a simples prazer estético ou auxiliar da cultura. Tudo isso é bem conhecido. É um futuro já presente. No mundo da técnica, podemos continuar a enaltecer os escritores e a enriquecer os pintores, podemos prestar honras aos livros e enaltecer as bibliotecas; podemos reservar à arte um lugar porque é útil ou porque é inútil. Favorável, está última hipótese talvez seja a mais desfavorável. Aparentemente, a arte não é nada se não for soberana. Daí o sentimento de incômodo do artista, ao dar-se conta de que ainda é qualquer coisas num mundo onde não se encontra justificação. (BLANCHOT, 1984, p.205-206)

Maurice Blanchot, então, ao recusar, qualquer pretensão de “explicar” (porque o “sentido” de um texto não é redutível a unidades semióticas, temas ou determinações sociais), o crítico, para fazer justiça à alteridade radical da obra, deve agir como seu eco amplificado. Nesse contexto, o fascínio exercido pelo pensamento blanchotiano, ao longo da segunda metade do século XX, se deve ao fato de terem sido expressos com o cenário do mito de Orfeu (Quando Orfeu desce em direção a Eurídice, a arte é o poder que faz com que a noite se abra) e o das Sereias da Odisséia.

O SABER APAIXONADO DE BLANCHOT

“A essência da literatura é escapar a toda a determinação essencial, a toda a afirmação que a estabilize ou a realize: junca já lá está, está sempre por encontrar ou por reinventar”.

[Maurice Blanchot. *O livro por vir*. 1984. p.210]

Se aquele que escreve, escreve porque ouviu o inaudível, podemos pensar que aquele que escreve é quem olhou o interminável, ainda que desviasse seu olhar para não morrer, tal qual Orfeu ao voltar seu olhar para Eurídice. Esse raciocínio e indagação poderiam resumir o *poder-ver*, a disponibilidade do leitor para acolher a palavra escorregadia de Blanchot, a experiência de um impossível de que a escrita nos dá conta.

A obra de Maurice Blanchot (1907-2003) é uma obra de crítica-escritura, afirma Leila Perrone-Moisés (1993, p.93), em *Texto, Leitura, Escritura*. O seu discurso, ao sentido barthesiano, é algo intransitivo, não diz nada a não ser ele mesmo. Nesse jogo discursivo, a literatura é vivida como um drama ontológico, cujo segredo todo escritor, solitariamente, tenta decodificar.

A afirmação da solidão essencial da obra é uma marca de seus discursos, mas isso “não significa que ela seja incomunicável, que lhe falte o leitor. Mas quem lê entra nessa afirmação da solidão da obra, tal como aquele que a escreve pertence ao risco da solidão”, diz ele (BLANCHOT, 1987, p.12). Isso permite dizer que, parece se estabelecer entre quem lê e quem escreve uma relação de participação, um segredo mesmo da escrita.

Para Blanchot, contudo, o segredo da literatura reside no fato de que as obras dão uma forma sempre única à experiência fundamentalmente paradoxal que todo homem faz das palavras, uma vez que o poder de nomear nos separa e nos exclui

do mundo. Nessas intrincadas relações sobre a natureza da literatura, enfocando o problema a partir de vários ângulos, escolhidos não por acaso (ainda que o acaso esteja presente), Blanchot especulou em *O Espaço Literário* (1987) sobre a possibilidade da literatura ser apenas imagem, não uma linguagem em imagens, mas uma linguagem que seria imagem de si mesma, imaginária e por ninguém falada, já que ela própria se falaria a partir da sua ausência. E, por isso mesmo disse: [...] Ver supõe a distância, a decisão separadora, o poder de não estar em contato... Ver significa que esta separação tornou-se, porém, reencontro [...] Quando o que é visto impõe-se ao olhar, como se este fosse capturado, tocado, posto em contato com a aparência? [...] o olhar é atraído, arrastado e absorvido num movimento imóvel e para um fundo sem profundidade. O que nos é dado por um contato a distância é a imagem, e o fascínio é a paixão da imagem. (BLANCHOT, 1987, pp. 22-23)

Como fogo que consome aquilo de que vive, “o espaço literário” é fatalmente aquele onde se dá a “morte” do escritor (como origem suposta de seu discurso) uma vez que uma ausência irremediável fala por meio dele. Este anonimato da palavra conduziu Maurice Blanchot a conceber a experiência literária como uma dramaturgia da linguagem, da qual sua obra crítica e romanesca é espelho.

Essa leitura filosófica permite pensar o projeto crítico blanchotiano como forma de retirar da literatura tudo o que não é ela (o autor e sua história, as relações de “gênero”, estilo, língua, tudo que for relativo ao material linguístico da obra). “Escrever é quebrar o vínculo que une a palavra ao eu, quebrar a relação que, fazendo-me falar para “ti”, dá-me a palavra no entendimento que essa palavra recebe de ti, porquanto ela te interpela, é a interpelação que começa em mim porque termina em ti. Escrever é romper esse elo. É além, disso, retirar a palavra do curso do mundo, desinvesti-la do que faz dela um poder qual, se eu falo, é o mundo que se fala” (BLANCHOT, 1987, p.17).

Em outras palavras, “escrever é o interminável, o incessante” (1987, p.17). O escritor, para Blanchot, “pertence a uma linguagem que ninguém fala, que não se dirige a ninguém, que não tem centro, que nada revela”. Tudo isso pode ser percebido em *O Espaço Literário* livro que faz uma meditação sobre a natureza da literatura, perpassando, querendo ou não, sobre uma morte plural, sobre o silêncio. Este livro se compõe em fragmentos, mas ao mesmo tempo, são costurados pela linha de um pensamento de que a linguagem poética se opõe à linguagem do

mundo, na medida em que nesta última, “a linguagem cala-se como ser da linguagem e como linguagem do ser” (para permitir que os “seres” falam). Enquanto a fala poética buscaria justamente o silêncio dos seres, seria uma linguagem na qual “ninguém fala e o que fala não é ninguém”, em outras palavras, a linguagem essencial, circundada, confirmada e ameaçada pelo silêncio.

Escrever, para Blanchot, é “fazer-se eco do que não pode parar de falar - e, por causa disso, para vir a ser o seu eco, devo de uma certa maneira impor-lhe silêncio” (1987, p.17). A literatura, diz ele, mais do que ninguém, perde-se na finitude (a morte) - erra - e faz do seu erro, um espaço sem limites no estrito limite de seu espaço. Um dos centros desse espaço, seria, para ele, a solidão essencial, a infinitude da escrita, do desnível entre a obra e o livro, da noite, da purificação, da morte.

O Espaço Literário por mais labiríntico que seja, consegue um centro que, não sendo e sendo ao mesmo tempo fixo (como nos adverte o próprio autor), desloca-se e esquia-se, mas acaba por impor-se “de forma imperiosa”, é o que podemos ler no prefácio:

“Um livro, mesmo fragmentário, possui um centro que o atrai: centro esse que não é fixo mas se desloca pela pressão do livro e pelas circunstâncias de sua composição. Centro fixo também, que se desloca, é verdade, sem deixar de ser o mesmo e tornando-se sempre mais central, mais esquivo, mais incerto, e mais imperioso. Aquele que escreve o livro, escreve-o por desejo, por ignorância desse centro. O sentimento de o ter tocado pode nada mais ser do que a ilusão de o ter atingido; quando se trata de um livro de esclarecimentos, há uma espécie de lealdade metódica a declarar na direção daquele ponto para o qual parece que o livro se dirige: aqui, na direção das páginas intituladas *O Olhar de Orfeu*”.

BLANCHOT E A MORTE DE ORFEU

[...] toda escritura é um exercício de domesticação ou de repulsão em face dessa Forma-Objeto que o escritor encontra fatalmente no seu caminho, que ele tem de olhar, enfrentar, assumir, e que não pode jamais destruir sem se destruir a si mesmo como escritor”

[Roland Barthes. *Novos ensaios críticos*. 1971.p.118)

Pensar Maurice Blanchot sem pensar a escritura, é impossível, sobretudo nos pensamentos que desaparecem como algo cristalino, e a um só tempo nos atravessam durante a experiência de ler. Isso porque Blanchot é um filósofo, isto é, um criador de um sólido sistema capaz de ler o mundo literário. Ele é, a um só tempo, um filósofo obcecado e obcecante.

Entrar no discurso blanchotiano é, portanto, aceitar em primeira mão, uma leitura destinada ao indizível ou a dizer o indizível que escapa, como explicou Leila

Perrone Moisés (1983). Nessa perspectiva, só podemos entrar no discurso blanchotiano e, semiologicamente, minar sua errância louca. De qualquer forma, o leitor atento a este discurso, perceberá que a voz que ecoa de dentro do seu texto, também devorará o leitor, consumindo-o aos poucos, página por página, de um livro a outro, sem conseguir sair ileso desse tenso e denso trabalho com a linguagem.

Dos vários ensaios que compõem a explicativa para o “espaço literário”, o texto intitulado *O Olhar de Orfeu* chama a atenção. Nele, Blanchot esboça uma interpretação do mito grego que está nas origens das tentativas de explicar (ou entender) a poesia. Para Blanchot Orfeu pode tudo, exceto olhar um determinado “ponto” de frente, salvo olhar o centro da noite na noite (BLANCHOT, 1987. p.171).

O olhar de Orfeu, nesse sentido, deve ser sempre desviante, esse seria o único meio de se acercar dele. Esse ponto “chave” e semiológico se resumia em Eurídice - o extremo que a arte pode atingir -“ o ponto profundamente obscuro para o qual parecem tender a arte, o desejo, a morte, a noite”. Esse ponto central e originário, isto é, o instante sem tempo em que o “eu” pressente a presença do outro. É a revelação, para aquele que busca a intimidade da noite, o essencial - da outra noite, do abismo, do vazio e do silêncio, que liquidam a individualidade do sujeito, aniquilam sua existência concreta ao revelá-la como inessencial, mas ao mesmo tempo indicam e confirmam a proximidade do “ponto profundamente obscuro” que é o seu absoluto.

Orfeu (e porque não o leitor?) percebe-se numa encruzilhada, porque aí está o paradoxo - ele pode tudo, exceto olhar este ponto de frente, exceto “olhar o centro da noite na noite”. Mas como todo ser humano deseja ver, deseja olhar, a regra é desfeita. Portanto, olhando o determinado ponto, Orfeu perde Eurídice, desvia-se para o inessencial, afasta-se desse absoluto que é a outra noite. Nesse ponto de reflexão, o leitor deve se perguntar: Que sentido (s) tem o olhar de Orfeu? Ele é o signo do necessário fracasso do poeta, da sua impossibilidade de atingir o ponto central e originário da poesia?

Sim e não, diz Blanchot. Ao olhar o centro (Eurídice), Orfeu, assim, arruína a obra, perde Eurídice e deixa de captar a essência da noite, mas não olhá-la não seria menor traição: porque Orfeu não quer Eurídice “em sua verdade diurna e em seu acordo cotidiano”, mas a quer “em sua obscuridade noturna, em seu distanciamento”. Ele deseja “não fazê-la viver, mas ter viva nela a plenitude de sua noite”. Ou seja, o desejo de Orfeu é o de ir além da medida e, fazendo face ao nada,

encontrar o que é, o ponto onde a essência aparece”, onde é essencial e essencialmente aparência.

Roland Barthes ao falar do escritor e do crítico no prefácio de *Essais critiques* (1964) acentua a “linguagem indireta” do escritor. E sendo ela indireta, é também, simultaneamente obstinada e “desviante”. Seria esse olhar, segundo o crítico francês, uma situação órfica, “não porque Orfeu “cante”, mas porque o escritor e Orfeu estão ambos tomados pela mesma interdição, que faz o seu canto: a interdição de se voltarem para aquilo que amam” (BARTHES, 1964, p. 16).

Na leitura barthesiana, portanto, o escritor e o crítico, encontram-se, numa situação órfica por excelência. Pensando nisso e no texto blanchotiano seria possível questionar: não será transgredir essa interdição, para o crítico, a condição necessária para escrever? Ou terá ele, através de uma escrita intransitiva, a instância de silenciar, dando a "ultima voz" ao outro?

De qualquer forma, para Barthes escrever é tornar-se “silencioso como um morto” (1964, p. 9). É através da escrita, segundo ele, que a língua nasce e morre, dipersando-se numa diferença, infinita, pelo Texto, de que o sujeito pluralizado é o enunciador múltiplo, nele se constituindo e dissolvendo, entre o prazer e o gozo (BARTHES, 2004, p.8). Semelhante à Barthes, e ao discurso órfico, para Blanchot “escrever é morrer” (LEVINAS, 2000, p.36). A morte não é para Blanchot o patético da última possibilidade humana, possibilidade da impossibilidade, senão a reverberação incessante do que pode ser captado. Portanto, se relermos-reescrevermos- o texto blanchotiano, entre a luz e a sombra do mito (diríamos, no seu intertexto mitológico, também, dionisíaco), reconheceremos em figurações e desfigurações múltiplas, os fragmentos mitológicos que nele citacionalmente comparecem e desaparecem.

A DISPERSÃO SEMIOLÓGICA DO OLHAR

“Assim como a escritura é essa luta sempre idêntica e sempre recomeçada, a crítica de Blanchot também o é. Essa crítica, que é repetição incessante, ronda ela própria o centro inatingível, mora ela própria nos infernos”.

[Leila Perrone-Moisés. *Texto, Crítica, Escritura*. 1993. p.90]

Como o mito grego, a escritura, para Blanchot, fazendo impotente para a revelação desejaria tornar-se revelação do que a revelação destrói. A escritura para ele não exploraria suas riquezas infinitas, mas seus pontos de fuga, suas dobras, em

obras que forçam a língua a alcançar o que está além das suas possibilidades, além das suas funções. A escrita em si lhe permite se retirar do mundo e responder ao impossível.

Nesse labirinto de luz que cega, o finito é questionável e a morte não dá o fim que promete: a literatura seria, então, como a curiosidade de Orfeu – uma luz desviante, por um motivo que fascina, que a faz dobrar-se infinitamente em torno de um centro, sempre deslocados por essa mesma perdição, por esta maldição.

Esse duplo olhar do pensamento blanchotiano (olhar e não olhar), permite pensar a literatura como produção do paradoxo irremediável, o lastro que poderia se resumir em: essência e morte; também nos pares: ver-não-ver, desejo-proibição, caminho-descaminho.

Essa morte aparente é desnaturalizada pela e na linguagem que habitamos: a literatura, diz ele, “vai para si própria, para a sua essência, que é o seu desaparecimento” (BLANCHOT, 1984, p.205). Ela é, nesse desvio blanchotiano, “entrar na afirmação da solidão onde o fascínio ameaça” E correr o risco da ausência de tempo, onde reina o eterno recomeço” (BLANCHOT, 1987, p.29). “Ela é a paixão de se questionar a si própria” (BLANCHOT, 1984, p.220).

A experiência da literatura “é precisamente a prova da dispersão” (BLANCHOT, 1984, p.216). Dispersão a se propagar, como um espelho, no ato da escritura, manifestando-se como uma prática que territorializa as modalidades do visível além do campo visual.

Essa dispersão blanchotiana tangencia um lugar de luz e sombras após a retirada da palavra no curso do mundo, fazendo-a delirar. Ela seria sombra que se refere à escuridão, às trevas. Nesse lugar onde as almas dos mortos habitam e onde o silêncio se faz soberano, Blanchot passeia.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

BARTHES, Roland. *Novos ensaios críticos. O grau zero da escritura*. São Paulo. Cultrix, 1971.

_____. *Essais critiques*. Paris. Seuil. 1964.

_____. *Le plaisir du texte*. Paris. Seuil. 1973.

_____. *Crítica e verdade*. Lisboa. Edições 70.1997.

- BLANCHOT. Maurice. *O Livro por vir*. Lisboa. Relógio D'água. 1984.
- _____. *O Espaço Literário*. Rio de Janeiro, Rocco. 1987.
- _____. *A Parte do Fogo*. Rio Janeiro. Rocco. 1997
- _____. *A Conversa Infinita: a palavra plural..* São Paulo. Escuta 2001.
- BRANCO, Lucia Castello (org.) *Maurice Blanchot*. São Paulo. Annablumme, 2004.
- CULLER. Jonathan. *As idéias de Barthes*. São Paulo. Cultrix.1988.
- DERRIDA. Jacques. *A escritura e a diferença*. São Paulo. Perspectiva.1971.
- LEVINAS, Emmanuel. *Sobre Maurice Blanchot*. Madrid. Trotta, 2000.
- PERRONE-MOISÉS, Leila. *Texto, Crítica, Escritura*. São Paulo, Ática, 1993.
- QUEIROZ, André e outros. *Apenas Blanchot!* Rio de Janeiro. Pazulin.2008.
- _____. *Barthes/Blachot. Um encontro possível*. Rio de Janeiro. Sete Letras. 2007.

¹ **Rodrigo da Costa Araújo** é professor de Literatura Infantil e Teoria da Literatura na FAFIMA - Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Macaé, Mestre em Ciência da Arte [2008 - UFF] e Doutorando em Literatura Comparada [UFF]. Ex Coordenador Pedagógico do Curso de Letras da FAFIMA, pesquisador do Grupo Estéticas de Fim de Século, da Linha de Pesquisa em Estudos Semiológicos: Leitura, Texto e Transdisciplinaridade da UFRJ/ CNPq e do Grupo Literatura e outras artes, da UFF.

E-mail: rodricoara@uol.com.br