

## 2.

### **Escritor e Autor: a experiência total do escrever e a mitologia autoral**

A intuição foucaultiana sobre as questões da linguagem se complexifica em textos que lidam com o problema da subjetividade. Em “La pensée du dehors”, escrito em que analisa algumas marcas do pensamento de Maurice Blanchot, Foucault (1966) argumenta que a reflexão sobre o ser da linguagem aponta para o apagamento do agente subjetivo. Questão, aliás, bastante complicada para um certo humanismo vigente até os dias de hoje.

As reflexões de Foucault, Barthes, Blanchot e Deleuze sobre a linguagem levantam um problema árido que é o da relação da linguagem com o desaparecimento do sujeito. Como podemos observar, esta visão se contrapõe ao pensamento que aposta no domínio de si, do poder da reflexão e da interiorização do mundo, através da força da consciência.

Em “La pensée du dehors”, Foucault (1966) mostra como esta experiência da linguagem apareceu com a obra sadeana, em um período histórico que poderíamos assinalar como o ápice do pensamento reflexivo e interiorizador das leis do mundo, representados por Hegel e Kant.

A obra sadeana<sup>23</sup> aponta para a experiência do fora, este pensamento surgido do murmúrio da linguagem, ou melhor, de uma pesquisa obscura que não leva mais em conta elementos transcendentais à experiência, como indicamos no capítulo anterior.

---

<sup>23</sup> Em se tratando da importância da obra do Marquês de Sade para o entendimento desta experiência moderna da escrita, Blanchot (1949/1997) constrói uma boa reflexão sobre isto em “A literatura e o direito à morte”, texto contido em *A parte do fogo*: “Sade é o escritor por excelência; ele reuniu todas as contradições do escritor. Só: de todos os homens o mais só e, contudo, personagem público e homem político importante, perpetuamente preso e absolutamente livre, teórico e símbolo da liberdade absoluta. Escreveu uma obra imensa, e essa obra não existe para ninguém. Desconhecido, mas o que ele representa tem para todos uma significação imediata. Nada mais que um escritor, ele representa a vida elevada até a paixão, a paixão transformada em crueldade e loucura. Do sentimento mais singular, mais oculto e mais privado do senso comum ele fez uma afirmação universal, a realidade de uma palavra pública que, entregue à história, se torna uma explicação legítima da condição do homem em seu conjunto. Finalmente, ele é a própria negação: sua obra é apenas a negação do trabalho de negação, sua experiência, o movimento de uma negação furiosa, sanguinolenta e que nega os outros, nega a Deus, nega a natureza e, nesse círculo eternamente percorrido, goza de si mesmo como da absoluta soberania.” (Blanchot, 1949/1997, 309-310)

Neste texto, Foucault mostra como um exame apurado do ser da linguagem foi, ao longo da história, preterido, devido ao fato de que “o ser da linguagem aparece por ele-mesmo somente no desaparecimento do sujeito”. (Foucault, 1966, 525) Assim sendo, o pensamento ocidental, fundamentado em inúmeros mitos de intencionalidade, interioridade e consciência, deixou de lado, ou ainda, esqueceu de se debruçar sobre o ser da linguagem, pois esta pesquisa derrubaria seus mitos, através da constatação do desaparecimento do sujeito em sua ação languageira.

O pensamento do pensamento, toda uma tradição ainda maior que a filosofia nos ensinou, que nos conduziria à interioridade mais profunda. A palavra da palavra nos conduz pela literatura, mas talvez também por outros caminhos, a este fora onde desaparece o sujeito que fala. Sem dúvida, esta razão foi a razão pela qual a reflexão ocidental hesitou por tanto tempo em pensar o ser da linguagem. (Foucault, 1966, 525)

Assim, podemos observar que uma parte da filosofia ocidental hesitou em pensar o ser da linguagem para não deparar com a evidência do desaparecimento do sujeito na experiência literária.

Adiantemos um problema que será analisado no terceiro capítulo com Kundera e que se mostra interessante para discutirmos esta questão sublinhada por Foucault: a literatura e sua contraposição à filosofia.

Lévinas (1971/1975) sublinha esta oposição entre a literatura e a filosofia na obra blanchotiana, quando afirma, em “Entretien avec André Dalmas”:

A significação que Blanchot empresta à literatura, coloca em questão a soberba do discurso filosófico – este discurso englobante – capaz de dizer tudo, até o seu próprio fracasso. (Lévinas, 1971/1975, 46)

Como veremos no terceiro capítulo, com Kundera (2005), a literatura se contrapõe à vontade de sistema e de verdade, e também à seriedade dogmática que atravessa algumas imagens da filosofia.

Ao analisar a obra literária sartreana, Blanchot (1949/1997) redimensiona este problema ao afirmar esta oposição entre a filosofia e a literatura, baseando-se em uma análise do chamado romance de tese.

O romancista nada tem a temer de uma tese, com a condição de a tese aceitar nada ser sem o romance. Pois o romance tem sua própria moral: a ambigüidade e

o equívoco. Tem sua própria realidade: o poder de descobrir o mundo no irreal e no imaginário. E, finalmente, tem sua verdade, que o obriga a nada afirmar sem procurar se desmentir e em nada ser bem-sucedido sem preparar o seu fracasso, de maneira que qualquer tese que triunfe num romance deixa imediatamente de ser verdadeira. (Blanchot, 1949/1997, 201)

Assim, o romance se posiciona contrariamente à vontade de verdade e de sistema, como assinala Kundera. Também poderíamos acrescentar que a literatura se posiciona contrariamente aos movimentos de interiorização do mundo e da identificação de agentes discursivos, já que ela aponta para o desaparecimento do sujeito. Deste modo, vemos uma oposição entre a experiência do fora e a experiência da profundidade, ou ainda, do pensamento reflexivo.

Com efeito, o acontecimento que fez nascer isto que em um sentido estrito entendemos por literatura não é da ordem da interiorização senão por um olhar de superfície. (Foucault, 1966, 524)

Como vimos no capítulo anterior, o ser da linguagem é uma repetição que se manifesta de inúmeras maneiras, a partir de reduplicações, de dobras do ser da linguagem sobre si.

O suposto agente da escrita seria atraído por este movimento repetitivo e, neste modo de experienciar a linguagem, teria sua existencialidade dissolvida, constituindo-se como apenas mais uma das saliências destas dobras de linguagem. *Saliência de dobras*, ponto de interseção de forças reativas e ativas no seio do escrever.

No entanto, como poderíamos entender este *desaparecimento do sujeito* na manifestação do ser da linguagem que escolhemos como objeto de estudo: a literatura? Como poderíamos entender a prática do escrever e suas figuras representativas: o escritor e o autor? Como apresentado na introdução, este capítulo examinará a relação entre a literatura e a escrita para constituir uma compreensão da experiência literária e suas figuras representativas.

Neste texto de 1966, Foucault salienta que o pensamento do fora pode ser apreendido por um movimento de natureza contrária a ele que, através de um processo reflexivo, reduz este pensamento obscuro às searas da interioridade.

Qualquer discurso puramente reflexivo corre o risco, com efeito, de reconduzir a experiência do fora à dimensão de interioridade: invencivelmente a reflexão tende a se repatriar do lado da consciência e do desenvolvimento em uma

descrição do vivido, onde o fora será esboçado como experiência do corpo, do espaço, dos limites do querer, da presença inapagável do outro. (Foucault, 1966, 527-8)

Deste modo, podemos introduzir os problemas que serão tratados no restante da presente tese. Trataremos de pensar a experiência literária como sendo atravessada por este encontro singular com o fora, tanto no campo da escrita, quanto da leitura.

A experiência literária constitui uma experiência intensa em que o leitor e o escritor se perdem, uma vez que desaparecem ao experimentá-la.

Assim, este movimento aponta para um desaparecimento do sujeito no turbilhão da vivência desta manifestação do ser da linguagem. No entanto, movimentos contrários a este processo fugidio que tanto caracteriza a literatura surgem para breçar a proliferação linguageira, ou ainda, para obliterar a radicalidade desta experiência, através de mecanismos de captura.

Neste momento, gostaríamos, então, de frisar que observaremos a tensão entre o potencial criativo da experiência literária e os mecanismos que visam aprisioná-la, através da construção fabulatória da suposta intencionalidade da experiência.

Veremos, então, neste capítulo, a relação entre a dinâmica da experiência total do escrever e o desaparecimento do sujeito e, por conseguinte, as associações entre os mecanismos de captura da literatura e a construção da mitologia autoral.

No capítulo seguinte, analisaremos a relação entre a experiência total do ler, a evanescência do leitor, o dismantelamento da obra e a morte do autor, para, em seguida, no quarto capítulo, observarmos a dinâmica dos processos de sistematização, unificação e essencialização da obra literária implementados pela cultura institucional e por parte da crítica literária.

## **2.1. Sujeito da experiência literária?**

Quando somos levados pelo movimento derradeiro do escrever, as palavras se manifestam, tomam corpo em expressões de linguagem. As palavras, de certa forma, filtram idéias, apuram os elementos impuros do pensamento. Elas transgridem os liames suaves impostos pela presença viva e desconcertante da

linguagem. No entanto, deixam marcas – representadas pelos tipos negros, impressos no papel em branco – que são como limites imanentes ao ato de escrever. As idéias filtradas se ordenam sob a celulose inerte do papel. O escrever seria, então, uma experiência em que encontramos a transgressão e o limite como movimentos imanentes a este ato. Então, como entenderíamos esta busca constante – ligada à literatura – e as relações tecidas com as figuras do escritor e do autor?

Como assinalado anteriormente, consideramos que a literatura se caracteriza por uma escrita abandonada a si mesma, em sua busca e questionamento constantes. Nela, podemos notar uma escrita que tem como fim ela mesma, não havendo nenhum objetivo prévio a ser seguido, nem uma tradição a ser repetida. São belas as palavras, empregadas por Marguerite Duras, em seu livro *Écrire*, para dizer que

Existe uma loucura de escrever que está em si mesma, uma loucura de escrever furiosa, mas não é por isso que ela estaria na loucura. Ao contrário, a escrita é o desconhecido. Antes de escrever, não sabemos nada disto que vamos escrever. Se soubéssemos alguma coisa sobre isto que iremos escrever, antes de fazer, antes de escrever, nunca escreveríamos. (Duras, 1993, 65)

A *loucura da escrita* levaria o escritor para uma zona desconhecida. Como vimos no capítulo anterior, a escrita literária surge em um encontro com a ausência de obra, com o *désœuvrement*, com um processo de enlouquecimento da linguagem. A loucura do escrever, assinalada por Duras nesta passagem de seu livro, é uma rica imagem para entendermos a experiência da escrita literária.

Em “Le dernier mot”, texto de *De Kafka à Kafka*, Blanchot (1981) indica que a natureza da literatura, que estaria contida no próprio ato de escrever, tem um forte parentesco com a loucura e a salvação. O escritor se encontra perdido frente a esta busca que ele não sabe para onde o leva.

Se ele não escrevesse, ele se tornaria louco. Escrever é loucura, é sua loucura, mas esta loucura é sua razão. Ela é sua maldição, mas maldição que é sua única via de Salvação (se a ele sobrar alguma). (Blanchot, 1981, 215)

Esta relação entre loucura, escrita e salvação tem um componente paradoxal: sem a escrita, o escritor tornar-se-ia um louco, ou ainda, não seria ninguém, mas com a escrita ele mergulha na loucura, em uma loucura que é a

razão de sua existência como escritor, e ao mesmo tempo é, justamente, aquela que o faz desaparecer no turbilhão da experiência. No entanto, a obra é a sua única salvação, ou, para usar a expressão deleuziana de “A literatura e a vida” (1993/1997), sua saúde – ou ainda, aquela que faz obra.

Sobre este desaparecimento do escritor ou esta falta de controle sobre a obra é que reflete Orwell, em seu ensaio “Por que escrevo”:

Escrever um livro é uma luta horrível e exaustiva, como um prolongado ataque de uma enfermidade dolorosa. Ninguém jamais se incumbiria de tal coisa se não fosse impelido por um demônio ao qual não se pode resistir nem entender. Porque todo mundo sabe que esse demônio é simplesmente o mesmo instinto que faz um bebê chamar a atenção aos berros. E no entanto também é verdadeiro que é impossível escrever algo legível sem lutar constantemente para apagar a própria personalidade. (Orwell, 1946/2005, 30)

Uma luta exaustiva contra a linguagem e o apagamento da personalidade perpassam a busca ensandecida da questão do escrever. Daí, poderiam nos indagar: como saber o que escrever, se não há nenhuma palavra antecedente a ser repetida no movimento da criação literária?

Após o período histórico em que percebemos o esvaziamento da palavra divina, o ato de escrever passou, como já assinalamos anteriormente, a não revelar mais nada. Através da escrita, o escritor mergulha no processo de construção do próprio motivo do escrever, já que não há mais elementos prévios à experiência para direcioná-la. O escritor deve ser tomado pela escrita! Escrever junto ao vazio, *escrever com* o vazio, ou seja, descobrir a resposta à pergunta *por que escrever?*, escrevendo. Paradoxo interminável, que se nutre do próprio ato e de sua pesquisa incansável, como mostra Robbe-Grillet, em *Por um Novo Romance*, quando afirma que “o romance moderno (...) é uma pesquisa, mas uma pesquisa que sucessivamente cria ela mesma as suas próprias significações”. (Robbe-Grillet, 1969, 152)

A literatura seria uma pesquisa que cria seus próprios códigos, através do movimento de questionamento e enlouquecimento da linguagem *standard*. É como se a escrita literária fosse um modo de uso da língua que a toma como fluxo, descambando para uma possível proliferação da linguagem. Movimento este que se mostra contrário aos mecanismos de controle da estandardização da linguagem. Acreditamos que isto foi bem assinalado no capítulo 1, quando caracterizamos a

literatura a partir das obras de Foucault, Barthes, Blanchot e Deleuze. No entanto, continuemos nossa reflexão em direção ao problema da experiência do escrever e da emergência de suas figuras representativas (o autor e o escritor): qual seria a ligação estabelecida entre este que é levado a escrever e a criar novos códigos e a literatura?

Quando pensamos na busca literária, podemos refletir que, se a literatura tem sua essência no próprio escrever – negando assim toda idéia de estabilidade ligada às noções de tradição e fundamento –, aquele que escreve não pode ser o índice de explicação da literatura, já que, muitas vezes, este só escreve por não saber o que dizer.

A literatura é uma busca que tenta dar conta da própria questão do escrever. Por isso, como um explorador, o escritor não sabe o que vai encontrar no caminho de sua experiência: ele não sabe porque escreve, ele só sabe que assim o deve.

Em relação a esta questão, vemos na obra blanchotiana inúmeros indicativos que assinalam este fato. Em “O paradoxo de Aytaré” – texto contido em *A parte do fogo* –, quando analisa a relação entre o desmoronamento da linguagem e a literatura, Blanchot afirma que

O escritor nem sempre inicia com o horror de um crime que lhe faria sentir sua instabilidade no mundo, mas ele não pode sonhar em começar de outro modo senão por certa incapacidade de falar e de escrever, por uma perda de palavras, pela própria ausência dos meios que tem em superabundância. Desse modo, lhe é indispensável sentir primeiro que ele não tem nada a dizer. (Blanchot, 1949/1997, 73)

O desmoronamento aponta que o estereótipo e sua linguagem rígida começam a falhar com a literatura. O escritor é levado a escrever sem saber o que dizer e, mais ainda, sem saber até onde isto o levará. Muitas vezes, pedimos que um autor comente seu texto e observamos que sua resposta soa derrisória ou até descabida. Robbe-Grillet, com sua sutileza peculiar, salienta um fato que talvez possa ajudar-nos a entender porque, por vezes, um autor falando de sua obra soe tão mal.

Ante semelhantes questões, dir-se-ia que a sua <inteligência> já não lhe serve de nada. O que ele quis fazer foi apenas o próprio livro. Isto não quer dizer que se agrade sempre dele; mas a obra continua a ser, em qualquer caso, a melhor e a

única expressão possível do seu projecto. Se tivesse sido capaz de lhe dar uma definição mais simples, ou reduzir as duzentas ou trezentas páginas a qualquer mensagem em linguagem clara, explicar palavra por palavra o seu funcionamento, em suma, justificá-lo, não teria sentido necessidade de escrever o livro. Pois que a função da arte nunca é ilustrar uma verdade – ou mesmo uma interrogação – previamente conhecida, mas formular as próprias perguntas. (Robbe-Grillet, 1969, 14)

Através deste trecho de *Por um novo romance*, podemos ressaltar, então, que o mal-estar causado pelo comentário do artista que explica sua obra é sentido, no caso, pelo simples fato de que, se ele realmente soubesse por que a escreveu, não haveria escrito, pois a literatura coloca tudo em questão: a existência do homem, das coisas e da própria linguagem. A natureza da literatura seria esta descoberta contínua da própria questão do escrever nos meandros da experiência.

Em *O Espaço Literário* (1955/1987), Blanchot mostra que a escrita literária e aquilo que chamou de a *solidão da obra* apontam para um desaparecimento. A *solidão da obra* arrastaria o ‘eu’ para o fora – vazio de onde brotam as produções languageiras – e transformam o sujeito que ali mergulha.

Em “La pensée du dehors”, Foucault (1966), refletindo sobre o pensamento do fora, mostra que a manifestação da linguagem decorrente deste encontro com o vazio da morte indica uma transformação no sujeito que se depara com a radicalidade desta experiência, produzindo o seu desaparecimento.

(...) uma forma surgiu – menos que uma forma, uma espécie de anonimato informe e obstinado – que desapossa o sujeito de sua identidade simples, o esvazia e o divide em duas figuras gêmeas, mas não superpostas, o desapossa de seu direito imediato de dizer Eu e eleva contra o seu discurso uma palavra que é indissociavelmente eco e denegação. (Foucault, 1966, 540)

Neste encontro com a linguagem, sucede o desaparecimento do sujeito que fala ou escreve, curioso acontecimento que assinala a radicalidade da experiência literária.

É justamente por causa desta intensidade, derivada da experiência da linguagem própria à literatura, que Blanchot afirma ser a experiência literária uma *experiência total*.

A experiência que é a literatura é uma experiência total, uma questão que não suporta limites, não aceita ser estabilizada ou reduzida, por exemplo, a uma questão da linguagem (...) Ela é a paixão mesma de sua própria questão e ela força, este que ela atrai, a entrar totalmente nesta questão. (Blanchot, 1959, 284)

O escritor é atraído pela questão do escrever, defrontando-se com o abismo da linguagem. Ela não se estabilizaria, pois a estabilidade aponta para uma captura – um mecanismo transcendente de apreensão – da criação. Há uma tensão entre a experiência total do escrever e estes mecanismos que tentam se apoderar dela e constituir uma imagem da literatura que não condiz com sua essência fugidia.

Deste modo, Blanchot (1955/1987), ao se indagar sobre a experiência de Mallarmé, indica que o poeta se confronta com a morte – com o vazio da linguagem proporcionado pela morte de Deus – *ao sondar o verso*.

Quem sonda o verso deve renunciar a todo e qualquer ídolo, tem que romper com tudo, não ter a verdade por horizonte nem o futuro por morada, porquanto não tem direito algum à esperança, deve, pelo contrário, desesperar. (Blanchot, 1955/1987, 31)

Podemos ver, nesta passagem, que o escritor é levado, no momento da escrita, para uma experiência radical em que nada estaria garantido. O escritor, atraído pelo fora – pelo vazio da linguagem –, encontra-se *desesperado*, ou, nas palavras de Marguerite Duras, *abandonado* frente à tarefa de criar.

A escrita teria sido sempre sem referência nenhuma, ou então é... Ela é ainda como no primeiro dia. Logo, ela é sempre a porta aberta ao abandono. Há o suicídio na solidão do escritor. Estamos sós até em nossa própria solidão. Sempre inconcebível. Sempre perigosa. Sim. Um preço a pagar por ter ousado sair e gritar. (Duras, 1993, 38)

Abandono inquestionável: o escritor se encontra frente a um *mar aberto*, pois tudo está em jogo: a linguagem, o homem e as coisas, já que, a partir da entrada na modernidade, os elementos transcendentes, representados pela Palavra Divina e da Tradição, abandonaram o homem em sua vida e em seu encontro com a linguagem.

Assim, a literatura abriria um espaço no seio das dobras de linguagem, onde o escritor é levado a formular os pensamentos que darão luz à obra ao longo da *experiência total* do escrever. Esta experiência coloca em questão o próprio sujeito que escreve. Em uma entrevista cedida a Dominique de Roux, Gombrowicz exemplifica este problema em poucas palavras:

Diríamos que o artista não pensa, se, pela palavra ‘pensar’, entendemos a elaboração de uma cadeia de conceitos. Nele, o pensamento nasce do contato com a matéria que ele forma, como alguma coisa de auxiliar, como a exigência de uma forma que estaria por nascer: trata-se de conceber a obra, de torná-la apta a viver; não é da verdade que se trata. Meus pensamentos se formam ao mesmo tempo que minha obra, em uma simbiose cotidiana com seu mundo que, lentamente, se revelaria. (Gombrowicz, 1968/1996, 50)

A escrita e o escritor se formam conjuntamente no contato, no encontro que se estabelece entre eles, na experiência total da escrita literária. Estas palavras de Gombrowicz sublinham alguns pontos importantes sobre esta experiência: a emergência das idéias, quando o escritor se defronta com a linguagem no ato de escrever; a independência da obra em relação ao escritor após seu nascimento; e o paradoxo da escrita salientada pela imagem de que os pensamentos e a obra surgem concomitantemente no espaço literário.

Em relação a estes problemas ligados à experiência total do escrever, Blanchot (1983), em *Après Coup*, traça uma imagem destes paradoxos da escrita literária:

Antes da obra, obra de arte, obra de escritura, obra de palavra, não existe artista, nem escritor, nem sujeito falante, já que a produção é que produz o produtor, o fazendo nascer ou aparecer (...) Mas se a obra escrita produz e prova o escritor, uma vez feita, ela não testemunha senão a dissolução deste, o seu desaparecimento, a sua defecção e, para nos exprimirmos mais brutalmente, a sua morte. (...) Assim, antes da obra, o escritor não existe ainda; depois da obra, ele não subsiste mais: dito isto, sua existência está sujeita à caução, e a chamamos ‘autor’. (Blanchot, 1983, 85-86)

Neste trecho, Blanchot afirma o mesmo que Gombrowicz: o escritor surge com a obra. Os pensamentos do escritor não preexistem ao surgimento da obra. Eles e a obra coexistem no espaço literário, ou melhor, ressoam no campo de batalha da experiência da linguagem.

Na experiência total do escrever, o escritor nasce com a obra para depois perecer nela. Esta imagem um tanto obscura nos mostra que a obra, depois de feita, tem vida própria, não servindo para apresentar a verdade de um sujeito, como já assinalado no capítulo anterior. Ela mostra que a literatura é um *escrever com* e não um *escrever sobre*. Nietzsche, ao longo de sua obra, assinalou de várias maneiras a existência de uma contraposição crucial entre a verdade e a arte. Em *Fragmentos Finais*, ele analisa este problema da seguinte forma:

Este livro é, dessa forma, até antipessimista, ou seja, no sentido de que ele prega algo que é mais forte do que o pessimismo, que é mais divino do que a verdade: a arte.

Ninguém iria, ao que parece, falar tanto de uma negação radical da vida, de um real não-fazer ainda mais que um dizer-não à vida quanto o autor desse livro: só que ele sabe – ele viveu isso, talvez ele não tenha vivenciado nada senão isso – que a arte tem mais valor do que a ‘verdade’. (Nietzsche, 2002, 148)

Poderíamos assinalar, com Gombrowicz e Foucault, que, na experiência do escrever, existe uma dissolução da existencialidade do escritor. No entanto, a vontade de verdade, implementada sobre a obra literária, fez surgir um movimento contrário à própria natureza da literatura, construindo, através dos mitos de intencionalidade, a figura autoral para ajustar a literatura em uma teia capturável de relações discursivas.

A literatura, então, se formaria ao longo do ato de escrever, criando seus códigos, seus pensamentos, seus limites e, devido aos mecanismos de captura, seu suposto agente. Partindo desta tensão entre a essência fugidia da literatura e a vontade de verdade que visa aprisioná-la e enquadrá-la, analisaremos esta dissolução do escritor na experiência total do escrever, para, assim, examinarmos as possíveis diferenças e semelhanças entre as figuras do escritor e do autor neste campo experiencial.

## 2.2.

### Morte do autor ou morte do escritor?

O *espaço literário*, aberto pela morte de Deus, nos coloca uma questão importante: já que a literatura não repete, não relata algo que a precede, mas é uma experiência radical que se caracteriza como um encontro com o abismo das palavras e das referências, qual será o agente da escrita literária? Questão mais complicada do que aparenta.

Nietzsche (2002), em um aforismo, coloca em evidência o problema relativo às categorias de sujeito e agente.

O que nos dá a extraordinária firmeza da crença na causalidade não é o grande hábito da seqüência de eventos, porém a nossa incapacidade de conseguirmos interpretar um acontecimento de outro modo que não seja como um acontecer a partir de intencionalidades. É a fé no vivente e pensante como o único agente atuante – na vontade, na intencionalidade –, de que todo acontecer seja um agir,

de que todo agir pressuponha um agente atuante: é a crença no ‘sujeito’. Será que essa crença no conceito de sujeito e de predicado não [é] uma grande b...? (Nietzsche, 2002, 156)

Esta crítica nietzscheana aos conceitos de intencionalidade e de agente sublinha um hábito muito comum na apreensão da literatura: a crença, no sujeito que escreve, como agente atuante do ato da escrita literária. A partir disto, nutrindo-se desta crença no sujeito, o qual pressupõe um agente da ação, os estudos literários e psicológicos construíram o conceito de autoria.

A crítica literária biográfica, que teve em Sainte-Beuve seu principal representante, compreendia a obra a partir da vida do escritor. Seguindo a lógica decorrente deste pensamento, o autor seria a verdade da obra, já que ele preexistiria à obra e estaria, desta maneira, contido nela. Esta seria umas das idéias fundamentais para a constituição da mitologia autoral: a crença na preexistência do autor à obra, em sua intencionalidade e em sua anterioridade.

No entanto, ainda observamos um uso da compreensão biográfica da obra nos dias de hoje. Kundera (1993), em *Les Testaments Trahis*, apresenta algumas formas de entendimento da obra literária a partir desta maneira de observá-la:

<Coincidência perfeita entre o vivido e a expressão literária>. Isto que é apenas uma variante do slogan de Sainte-Beuve: <Literatura inseparável de seu autor>. Slogan que lembra: <a unidade da vida e da obra>. (Kundera, 1993, 320)

Esta maneira de apreender a obra literária, que será criticada com veemência por Proust e por pensadores franceses dos anos sessenta, como Foucault e Barthes, é um dos alicerces da construção daquilo que Brunn (2001) chamou muito propriamente de mitologia autoral.

Todavia, como se poderia conjecturar, que a verdade da obra literária apontaria para a intencionalidade e para a existência do escritor? Mais ainda: como intuir que, sabendo as vicissitudes da vida do sujeito escritor, desvelaríamos o que a obra quer ilustrar? Movimento complicado que rendeu inúmeros acontecimentos históricos até a figura autoral ser inventada e estabelecida<sup>24</sup>.

<sup>24</sup> Em *O que é um autor?* (1969/2001), Foucault se questiona sobre a invenção da figura autoral e suas conseqüências para o pensamento ocidental. Ele data a sua emergência aproximadamente no século XVIII – período que chamou de modernidade. Em nossa dissertação de mestrado (Almeida, 2002), seguindo a reflexão foucaultiana, contida neste texto de 1969, indagamos sobre a relação indissociável entre a autoria e a literatura, salientando que a figura autoral seria uma reação à transgressão constitutiva da experiência literária.

Com o intuito de aproximarmos a figura autoral e a literatura, podemos indicar, junto a Alain Brunn, a distinção que este faz, em seu livro *L'auteur* (2001), entre duas formas de autoridades relacionadas intrinsecamente ao nome do autor: a primeira seria a *autoridade (autorité)*, que designaria a autoridade garantida pela tradição, fundamentada sobre os nomes dos fundadores das escolas de pensamento, e a outra seria a *autoria (authorship)*, a qual delega ao autor a autoridade sobre a obra e o seu sentido, baseando-se em uma demonstração lógica que remete à noção – surgida com a modernidade – da originalidade. Lembrando das reflexões tecidas ao longo do capítulo 1 da presente tese, podemos indicar que a *autoridade* estaria ligada às obras de linguagem – escrita anterior ao século XVIII –, enquanto a *autoria*, sendo fruto da modernidade, estaria mais próxima da literatura. No entanto, veremos adiante que esta aproximação captura a literatura e oblitera a radicalidade de seu empreendimento.

Voltemos, então, ao problema da experiência total do escrever e sua relação com o desaparecimento do escritor, para depois retomarmos algumas reflexões históricas e filosóficas acerca da figura autoral. Foucault (1969/2001), em sua conferência sobre o autor, apresenta uma reflexão que se debruça sobre as características principais da autoria, passando pelas questões relativas às noções de obra, escrita, referência, invenção e assim por diante.

Em nossa dissertação de mestrado, ao discutirmos a invenção da autoria na modernidade, atravessamos muito rapidamente a distinção entre a figura autoral, com sua mitologia decorrente, e o escritor, em sua dissolução existencial na experiência total do escrever. Aqui, vamos aprofundar a diferenciação entre estas duas figuras, com intuito de marcar dois modos de lidar com a escrita: uma maneira de afirmação total da experiência literária – vista com o escritor – e outra de negação ao potencial transgressivo da escrita – associada à figura autoral.

Na mesma conferência, Foucault trata de três problemas gerais relativos à autoria: primeiro, analisa o desaparecimento do escritor ou autor; depois, observa o papel que o nome do autor toma na trama discursiva e suas características funcionais; por fim, examina as figuras autorais que chamou de fundadores de discursividade. Trataremos, na presente tese, somente dos primeiros dois momentos, sendo que, nesta ocasião, apenas discutiremos a questão do desaparecimento do escritor ou autor.

A questão concernente à relação entre a escrita e a morte – analisada com muita propriedade em *A Linguagem ao Infinito* (1963b/2001) – é retomada por Foucault nesta conferência para analisar as idéias que giram em torno da noção de agente da escrita. Ele afirma, logo no início de sua exposição, que, na experiência da escrita, aquele que é levado a escrever tem a sua existencialidade apagada, dissolvida ao longo do ato de criar. “Essa relação da escrita com a morte também se manifesta no desaparecimento das características individuais do sujeito que escreve.” (Foucault, 1969/2001, 269) Escrita e desaparecimento estariam intrinsecamente ligados à criação. Mas em que consistiria este desaparecimento do escritor ou autor?

Usando a noção da experiência total do escrever (Blanchot), poderíamos observar que a escrita, em sua relação com o vazio abismal da linguagem, leva o escritor a *se perder* em sua singularidade no momento derradeiro da criação.

O *desaparecimento do escritor ou autor*, salientado por Foucault (1969/2001), cria uma ressonância com a expressão barthesiana da *morte do autor*. No entanto, notemos que ambos não distinguem as figuras do escritor e do autor, dificultando um pouco o entendimento para uma análise apurada deste problema no âmbito da escrita literária.

Na reflexão de Foucault, todavia, se não há uma diferenciação entre autor e escritor, resta o autor ou a função autor como referência e índice de ordenação na trama discursiva após a experiência terminada.

Já no texto barthesiano, a morte do autor assinala tanto o desaparecimento do escritor no turbilhão da experiência, quanto marca uma posição crítica em relação à teoria francesa, que cultuava a figura autoral em seu modo de relação com a literatura, ao afirmar a morte do Autor como referência.

Como se vê, nenhum dos dois autores franceses se preocupam em diferenciar as duas figuras. Contudo, encontraremos esta distinção ao longo de toda obra de Blanchot, no texto supracitado de Brunn, mas somente, Roger Chartier (1997/1998), quando entrevistado por Lebrun, fará uma menção precisa a esta diferença, ao indicar que “o inglês evidencia bem esta noção e distingue o *writer*, aquele que escreveu alguma coisa, e o *author*, aquele cujo nome próprio dá identidade e autoridade ao texto”. (Chartier, 1997/1998, 32) Através disto, podemos começar a apreender esta diferença: o escritor seria aquele que, ao

mergulhar no abismo da linguagem, escreve; e o autor seria justamente o nome que territorializa a criação no campo discursivo.

Aqui, podemos voltar a Nietzsche e apontar a existência de um movimento obscuro na apreensão da obra literária a partir da noção de autor. A noção de causa intencional deriva de uma apreensão da obra que se sustenta nas idéias de responsabilidade, responsabilização e autoridade e todas estas idéias estarão atreladas à figura deste *author*: o autor. O *author* é um critério de unificação, identificação e autoridade sobre o texto na trama discursiva<sup>25</sup>.

Em “Le Regard du Poète”, Lévinas (1956/1975) mostra como a questão do desaparecimento do escritor e sua relação com a obra caracteriza o escritor de uma forma muito diferente da natureza do autor associada à autoridade, à identidade e à intencionalidade:

Toda obra é tão mais perfeitamente obra quando seu autor não conta como se ele servisse a uma ordem anônima. (...) O criador é este cujo nome se apaga e a memória se esvai. (Lévinas, 1956/1975, 15)

Como podemos observar, o criador – o escritor – é este que desaparece e, poderíamos acrescentar, o autor estaria do lado do direcionamento da apreensão e da recepção da obra. Figuras opostas: uma, evanescente; outra, recrudescente.

Quando Foucault (1969/2001) apresenta aquilo que chamou de *desaparecimento do escritor ou autor*, ele afirma que existem noções que escondem este desaparecimento, como a noção de obra e de escrita. Pois tanto uma quanto outra remeteriam à questão: *quem escreveu?* Ao longo desta análise, ele também aponta que a função-autor seria o conjunto de características que tomam o lugar deste desaparecimento.

(...) o autor deve se apagar ou ser apagado em proveito das formas próprias ao discurso. Isto posto, a pergunta que eu me fazia era a seguinte: o que essa regra do desaparecimento do escritor ou do autor permite descobrir? Ela permite descobrir o jogo da função autor. (Foucault, 1969/2001, 294)

Nestas condições, o *jogo da função autor* seria revelado pelo desaparecimento do escritor ou do autor. Pois bem, ao afirmar isto, Foucault, por

---

<sup>25</sup> Analisaremos estes problemas mais adiante, quando examinaremos a invenção moderna da autoria.

falta da distinção sublinhada, teve de cunhar a noção de função autor para sair da complicada tarefa de entender este desaparecimento<sup>26</sup>.

Gostaríamos de salientar que aquele que escreve – o escritor – desaparece (como assinalado por Foucault). No entanto, o autor é inventado depois, como uma prótese imaginária, para dar conta da questão do agente da escrita. Por isso, não são somente as noções de escrita e de obra que obliteram o desaparecimento do escritor, pois a noção de autoria é uma das mais importantes e requintadas invenções no âmbito discursivo, impedindo o entendimento da morte do sujeito que escreve. Poderíamos afirmar que a tríade *escrita – obra – autoria* remete à questão do agente da escrita, fundamentando, deste modo, a mitologia autoral.

Podemos compreender, assim, estes três conceitos (escrita, obra e autoria), como elementos que impedem a percepção do desaparecimento do escritor. Neste modo de entendê-los, eles são conceitos fechados que servem para direcionar nossa apreensão do objeto literário, sustentando uma posição contrária à essência fugidia da literatura. Deste modo, eles impediriam a percepção do desaparecimento do escritor.

Assim, voltemos ao problema relativo à dissolução existencial daquele que escreve. Em “a morte do Autor” – texto de 1968, contido em *O Rumor da língua*–, Barthes, em uma remissão a um trecho de *Sarrasine*, de Balzac, mostra como o problema do desaparecimento do escritor se coloca.

Na novela *Sarrasine*, falando de um castrado disfarçado em mulher, Balzac escreve esta frase: ‘Era a mulher, com seus medos repentinos, seus caprichos sem razão, suas perturbações instintivas, suas audácias sem causa, suas bravatas e sua deliciosa finura de sentimentos’. Quem fala assim? É o herói da novela, interessado em ignorar o castrado que se esconde sob a mulher? É o indivíduo Balzac, dotado, por sua experiência pessoal, de uma filosofia da mulher? É o autor Balzac, professando idéias ‘literárias’ sobre a mulher? É a sabedoria universal? A psicologia romântica? Jamais será possível saber, pela simples razão que a escritura é a destruição de toda voz, de toda origem. A escritura é esse neutro, esse composto, esse oblíquo aonde foge o nosso sujeito, o branco-e-preto onde vem se perder toda identidade, a começar pela do corpo que escreve. (Barthes, 1968/1984, 65)

---

<sup>26</sup> No entanto, poderíamos dizer que isto não impediu de maneira alguma que Foucault entendesse a dinâmica relação entre o nome do autor e o discurso. Ao longo deste texto de 1969, ele trata com propriedade da função que o nome do autor exerceria em relação à trama discursiva e da invenção desta função.

Desaparecimento de quem escreve, *destruição de toda voz, de toda origem*: este trecho indica como o escritor, em seu ato de criar mundos, personagens, se perde e se dissolve, ao tingir a brancura do papel com tipos negros escritos por sangue e lágrimas. Sua morte aponta para a impossibilidade de um entendimento da obra locando a verdade na vida daquele que a escreveu.

Na escrita literária, a identidade daquele que escreve se dissolve, se desfaz, sobre a obra. O escritor perece em nome da obra. A obra passa a ser o espaço vazio, como no exemplo tomado de Edgar Allan Poe, na introdução da presente tese, quando usamos o redemoinho de Maelstrom para exemplificar esta experiência do fora: a experiência que tudo transforma em seu turbilhão, o sujeito, a obra, as palavras e o mundo.

São belas as palavras de Blanchot (1959), encontradas em *Le livre à venir*, sobre esta relação entre o desaparecimento do escritor, a paixão da obra e a dissolução da realidade e das palavras:

O poeta desaparece sob a pressão da obra, pelo mesmo movimento que faz desaparecer a realidade natural. (...) A natureza se transpõe pela palavra no movimento rítmico que a fez desaparecer, incessantemente e indefinidamente, e o poeta, já que fala poeticamente, desaparece nesta palavra e torna-se o próprio desaparecimento que se completa nesta palavra, única iniciadora e princípio: fonte. (Blanchot, 1959, 308-9)

Deste ponto, poderíamos nos indagar: como compreender a obra a partir de uma morte, de um vazio, deixado pelo desaparecimento do sujeito que escreve? Pergunta enigmática que remete ao próprio enigma da criação.

Neste célebre texto de 1968, Barthes tem uma boa intuição sobre a possível resistência que a leitura apresentaria frente às *palavras a serviço do poder* que estariam atreladas às noções de obra, autoria e crítica.

No entanto, ele – como Foucault – confunde ainda a figura mitológica do autor (a função-autor) com a do escritor. E, ao longo de seu texto, fica meio incerto o lugar ocupado pelo desaparecimento da autoria, que ora aparece como dissolução da existencialidade deste que escreve, ora surge como destruição do Autor como referência na teia dos discursos concernentes à literatura, como já assinalamos.

Esta ‘louvável’ confusão, pois tenta ser uma posição combativa ao poderio do lugar tomado pelo nome do autor nos estudos literários, sofre de uma certa

ingenuidade. Pois o Autor está longe de morrer! Somente a leitura poderia ser uma via possível para a morte do autor!

Em se tratando desta proclamação de Barthes, expressada em 1968, Brunn – não fazendo menção direta ao escrito barthesiano – coaduna com nossa posição crítica em relação à suposta morte do autor.

A teoria literária, ao proclamar a morte do autor, não condenou o nome do autor, mas esclareceu seu funcionamento de uma nova maneira; o estatuto dado ao autor, aqui ainda, aparece inseparável do estatuto dado ao texto, da definição mesma de texto. (Brunn, 2001, 32)

Para pensarmos a dissolução da existencialidade deste que escreve, gostaríamos de frisar que o escritor seria o sujeito atraído pelo fora no momento da criação literária – ele e o escrever seriam componentes fugidios do acontecimento (encontro) da escrita literária –, enquanto o autor seria o nome que restringe, organiza, ordena o mundo dos livros e dos discursos.

Com isso, gostaríamos de indicar que, com o surgimento da escrita moderna, não haveria desaparecimento da figura autoral – como Barthes (1984) pontua –, pois ambas nascem na modernidade, sendo a autoria uma reação ao potencial transgressivo da literatura. Então, a escrita literária aponta para o desaparecimento do escritor e não do autor, pois a literatura até hoje é assombrada pela figura fantasmática e mitológica do autor. Obra e autor são dois conceitos fechados que restringem o fluxo transgressivo da literatura, sendo usados como meros instrumentos pelo movimento da cultura para apreender o objeto literário.

Em se tratando do desaparecimento do escritor, Blanchot (1959) refina esta idéia ao longo de toda sua obra, como na seguinte reflexão, tecida em *Le Livre à venir*:

O livro não tem autor, porque ele se escreve a partir da desapareção falante do autor. Ele tem necessidade do escritor, enquanto este é ausência e lugar da ausência. O livro é livro, já que não remete a alguém que o teria feito (...)" (Blanchot, 1959, 310)

As implicações deste problema em relação à experiência total do ler serão analisadas com afinco no terceiro capítulo, quando iremos nos ater ao conceito blanchotiano de acolhimento e mostrar que os conceitos fechados de obra, autor e obra-prima estão ligados à essencialização da obra literária. Estes conceitos se

contrapõem, no entendimento blanchotiano da essência fugidia da literatura, ao acolhimento, ao entendimento, ao *désœuvrement*, e ao livro, que são disparadores da experiência no campo ressonante da leitura.

No trecho acima, vemos como o livro estaria ligado a esta figura evanescente que é o escritor, ou melhor, ao seu desaparecimento. Ao passo que a obra estaria associada ao autor, pois dependem mutuamente um do outro como conceitos fechados que aprisionam a leitura a uma dinâmica rígida, a qual faz da literatura algo que ela não é de maneira alguma: uma obra de linguagem.

Assim, em textos de Blanchot, como *A parte do fogo* (1949/1997), por exemplo, podemos observar inúmeros pontos que apontam para esta essência fugidia da literatura, ou ainda, para a ligação desta com o desaparecimento do escritor na experiência da escrita. Não é à toa que Foucault, em *Loucura, Literatura, Sociedade* (1970/2001), afirma que Maurice Blanchot demarcou muito bem o que seria este espaço aberto pela escrita literária.

Não se sabe se o drama da escrita é um jogo ou um combate, mas foi Blanchot quem delimitou com perfeição esse ‘lugar sem lugar’ no qual tudo se desenrola. Por outro lado, o fato de que um de seus livros se intitule *L’espace littéraire* e um outro *La part du feu* parece-me a melhor definição da literatura. É isso. Deve-se ter isso na cabeça: o espaço literário é a parte do fogo. Em outros termos, o que uma civilização entrega ao fogo, o que ela reduz à destruição, ao vazio e às cinzas, aquilo com que ela não poderia mais sobreviver, é o que ele chama de espaço literário. (Foucault, 1970/2001, 229)

Esta homenagem a Maurice Blanchot assinala um ponto importante em relação ao espaço literário. Ele é *a parte do fogo*, como diz Foucault. Em seu meio tudo é consumido, tudo é colocado em xeque: as coisas, o mundo e o próprio sujeito que escreve.

Poderíamos fazer um jogo retórico para compreendermos esta afirmação foucaultiana e associarmos a experiência total do escrever à questão relativa ao fogo. Para Heráclito<sup>27</sup>, pensador pré-socrático, o elemento originário da *physis* era o fogo. O fogo dissolve, destrói tudo. No entanto, em que consistiria o uso desta imagem para nossa discussão? A literatura é *a parte do fogo*, pois, através de sua força de atração, produz um movimento estranho de desaparecimento-aparecimento das coisas, do mundo e do homem.

---

<sup>27</sup> Cf. Pré-Socráticos (1996).

Lembremos, aqui, da imagem, de Heráclito, do rio no qual tudo flui, referida no fragmento 49a.: “Nos mesmos rios entramos e não entramos, somos e não somos.” (Heráclito de Éfeso, 540-470 A.C./1996, 92) Na torrente deste rio, somos e não somos, entramos e não entramos, estaríamos em constante mudança, em devir. Nele, tudo flui.

Então, podemos usar estas duas imagens de Heráclito para pensar a experiência literária. Nela, tudo flui, tudo é atravessado por forças ativas e reativas. No espaço literário, estas forças tilintam, ressoam, e nada permanece o mesmo depois de atravessá-lo.

Neste momento, podemos adiantar alguns problemas que serão analisados no capítulo seguinte, os quais têm a ver com esta característica de parte do fogo que toma a literatura. No presente capítulo, estamos analisando o desaparecimento do escritor na experiência total do escrever, e veremos também que, nesta experiência, a linguagem cotidiana desmorona para que surja a literatura.

Partindo da mesma lógica intrínseca à fluidez, ao fluxo, da experiência literária, analisaremos, no capítulo seguinte: a evanescência do leitor, o desmantelamento da obra e a morte do autor na experiência total do ler. Todos estes pontos mostram este lado da experiência literária, que se assemelha ao rio e ao fogo de Heráclito. Eles fazem o escritor, o autor, o leitor, a linguagem cotidiana e a obra entrarem em um movimento de perda de si, dissolvendo-se, ou ainda, não permanecendo nunca como uma identidade fechada depois que entram no turbilhão da experiência. Podemos acrescentar que, na experiência literária, a linguagem flui pela torrente deste rio que desemboca no fora. Quando o sujeito aí entra, nunca sai o mesmo.

São inúmeras as passagens que discutem esta característica da literatura em *A parte do fogo* (1949/1997), como em “Kafka e a Literatura”, onde Blanchot afirma que o escritor “no momento em que escreve, (...) está na literatura e está nela completamente”. (Blanchot, 1949/1997, 21) Este comprometimento com o espaço literário é, justamente, o que ele chamou de experiência total do escrever, a qual nos referimos anteriormente.

Em “O paradoxo de Aytré”, ao comentar o texto de Paulhan, *Aytré perde o hábito*, Blanchot apresenta uma belíssima imagem desta parte do fogo em que se dissolve o mundo e o sujeito que escreve, ao indagar sobre o começo da literatura. Para esta pergunta, ele assegura que a literatura começa pelo desmoronamento da

linguagem. Como podemos observar, neste rio, representado pelo espaço literário, não só o mundo, as palavras e o escritor entram em um movimento de dissolução, mas a própria linguagem cotidiana desmorona para que a literatura surja.

Com este comentário sobre o livro de Paulhan, Blanchot mostra como o militar *Aytré* é levado a escrever belas passagens, devido ao desmoronamento de sua linguagem comum que era usada como mero instrumento de comunicação.

Se disséssemos, talvez para censurá-lo, que as palavras de *Aytré*, longe de ameaçar a ruína, se tornam, à medida que ele ‘perde o hábito’, mais escolhidas, mais requintadas, mais felizes, tratar-se-ia apenas de ingenuidade, pois para esse sargento o recurso a uma língua mais literária ou mais bela significa apenas a perda irreparável da única língua que lhe era segura, a que lhe bastava para escrever. (Blanchot, 1949/1997, 75)

*Aytré perde o hábito* do uso de uma língua segura, e esta perda o leva a escrever com certa beleza literária os relatórios de campanha. *Aytré* encontra o abismo da linguagem e, neste encontro, perde também seu referencial, sua linguagem e também a si mesmo.

Não será à toa que, neste mesmo livro de Blanchot, encontraremos, associadas ao escrever, as idéias de *abismo das palavras*, de *salvação e perda de si*, de *direito à morte* e da *essência fugidia da literatura*, pois será através deste modo de entendê-la que o autor francês construirá uma imagem clara do que seria esta parte do fogo que é o espaço literário.

Em “A palavra sagrada de Hölderlin”, ao comentar o verso *Das Heilige sei mein Wort* (O sagrado seria minha palavra), Blanchot traça algumas considerações sobre a relação do poeta com a poesia, entendendo o poeta como fruto do encontro que dá à luz o poema. “O poeta só existe se presente o tempo do poema; ele é o segundo em relação ao poema, do qual, no entanto, é o poder criador.” (Blanchot, 1949/1997, 119)

Este comentário também tem a mesma ressonância reflexiva em seu texto sobre a poesia de René Char, quando Blanchot afirma:

O poeta nasce pelo poema que ele cria; ele é o segundo, em vista do que faz; é posterior ao mundo que o criou e em vista do qual suas relações de dependência reproduzem todas as contradições expressas nesse paradoxo. O poema é sua obra, o movimento mais verdadeiro de sua existência, mas o poema é o que o faz ser, o que deve existir sem ele e antes dele, numa consciência superior onde se unem o escuro do fundo da terra e a claridade de um universal poder de fundar e

justificar. (...) A inspiração não é o dom de um segredo ou de uma palavra concedidos a alguém já existente: ela é o dom da existência a alguém que ainda não existe. (Blanchot, 1949/1997, 101)

Neste texto, podemos indicar o paradoxo da escrita literária: o dom da escrita doa existência ao escritor e à obra, ao mesmo tempo. O escritor se encontra dissolvido na obra, e ela passa a ter vida própria depois de terminada.

Tal comentário sobre a obra de René Char é bastante esclarecedor. Entretanto, é discorrendo sobre Hölderlin, em uma das passagens mais belas de *A parte do fogo*, que Blanchot apresentará o desaparecimento e a morte no seio do escrever com a sutileza peculiar de sua obra.

A morte foi a tentação de Empédocles. Mas, para Hölderlin, para o poeta, a morte é o poema. É na poesia que ele deve atingir o momento extremo da oposição, o momento em que ele é levado a desaparecer e, desaparecendo, a elevar ao máximo o sentido daquilo que só pode ser realizado nesse desaparecimento. Impossível, a reconciliação do Sagrado com a palavra exigiu da existência do poeta que ela se aproximasse ao máximo da inexistência. (Blanchot, 1949/1997, 130)

Nota-se, portanto, que a poesia exige a morte daquele que escreve para tomar corpo em expressões de linguagem. É curioso este paradoxo da escrita: o poeta perece para que a obra venha à luz. Kafka concordaria com esta análise blanchotiana sobre a poesia, já que em suas conversas com Janouch, disse ao rapaz que “os escritos iluminam o mundo e fazem desaparecer seu autor na sombra”. (Janouch, 1983, 122)

Outra obra de um poeta que será comentada, neste livro de Blanchot, e que também dimensiona a questão da parte do fogo, é a de Baudelaire e sua expressão de que *tudo é abismo*.

Glosando o artigo sartreano<sup>28</sup> sobre Baudelaire e seu suposto fracasso existencial, Blanchot apresenta a relação estreita entre a produção literária e o *abismo das palavras*. Ele afirma que Baudelaire almejava um ideal estético que o possibilitaria escrever como um verdadeiro homem das letras. No entanto, é quando este escritor encontra o abismo da linguagem – ou melhor, quando ele “vive também a revelação de que tudo é abismo, e de que ‘tudo é abismo’ é o fundo da palavra, o movimento a partir do qual esta pode realmente falar”

<sup>28</sup> Este texto de Sartre foi publicado, como prefácio do livro “Escritos Íntimos” e, depois, separadamente pela Gallimard em 1947, sob o título de *Baudelaire*.

(Blanchot, 1949/1997, 135-136) –, que ele começa verdadeiramente a escrever.<sup>29</sup> Deste artigo de Blanchot sobre Baudelaire, podemos pensar que, ao se defrontar com o *abismo das palavras*, o escritor se encontra com a linguagem literária, colocando sua própria existência em questão, pois, afinal de contas, *tudo é abismo*.

No último texto de *A parte do fogo*, deparamos com certos problemas levantados ao longo de todo o livro. Neste capítulo, intitulado “A literatura e o direito à morte”, Blanchot (1949/1997) retorna ao problema do paradoxo inerente ao escrever, que faz o escritor existir apenas quando ele se encontra frente à questão do próprio escrever. Este fato se coloca como um grande problema para entendermos as questões relativas ao talento e à inspiração.

Seus talentos, ele põe na obra, isto é, necessita da obra que produz para se conscientizar deles e de si mesmo. O escritor só se encontra, só se realiza em sua obra; antes de sua obra, não apenas ignora o que é, mas também não é nada. (Blanchot, 1949/1997, 294)

O escritor teria seu talento e sua inspiração reveladas no encontro com o escrever. Este texto faz ressoar o problema levantado no comentário blanchotiano sobre a obra de Char: antes da obra, o sujeito, como escritor, não existe. E ele só existe no momento do acontecimento da escrita, ele existe para, assim, morrer: grande contradição do talento, da inspiração e da própria escrita literária. Devido a este paradoxo inerente ao escrever, poderíamos afirmar junto a Blanchot que “o escritor que escreve uma obra se suprime nessa obra e se afirma nela.” (Blanchot, 1949/1997, 326)

O escritor só é escritor escrevendo a obra, mas, ao escrever a obra, desaparece. Assim, o escritor seria um evento efêmero no seio da experiência total do escrever. Será, justamente, por isso, que, criticando o método de análise das obras literárias fundamentadas por Sainte-Beuve, Proust afirma que “o eu do escritor não se mostra senão em seus livros”. (Proust, 1954, 133) O escritor não é este que leva uma vida cotidiana como outro sujeito qualquer. Ele é um fenômeno proveniente da própria escrita, só existindo nela e por ela.

---

<sup>29</sup> Observemos, aqui, que o *désœuvrement* é o próprio abismo das palavras do qual a produção literária brota.

Esta questão já apareceria antes, em um texto de 1943, intitulado *Faux Pas*, quando Blanchot analisa a atividade poética e sua relação com a utilidade e a propriedade.

O paradoxo da poesia consiste no seguinte: o poeta coloca a serviço de uma atividade – a atividade poética – uma disposição que nega todo valor à atividade – quaisquer que sejam suas formas – e que não tem mais sentido quando serve para alguma coisa. Ele anseia por se perder para se achar como colecionador de palavras e criador de mitos. (...) Uma tal consequência não pode deixar de ser insuportável para ele. Se a poesia é a mortificação das formas e dos valores de utilidade, não é possível que um homem, beneficiário do gênio poético, sonhe em ‘utilizá-la’, em fazer dela um bem próprio, explorando-a como um reino ou uma conquista pessoal. É necessário obter dele o reconhecimento de que esse gênio não lhe pertence; o dom não é dado a ninguém porque ninguém poderia usá-lo como se o tivesse como uma propriedade sua. (Blanchot, 1943, 155)

O dom da escrita não é uma propriedade, pois ela surge no encontro do sujeito com o fora, do sujeito com o vazio da morte. Atividade que mortifica as formas e o uso da escrita como utensílio útil, e com isso conduz o escritor a uma zona inexoravelmente vazia, onde ele não poderia, de modo algum, se nutrir de um uso útil da obra para si mesmo. Este texto de 1943 apresenta, com beleza, este paradoxo do escrever: o talento e a inspiração vêm com o escrever e também morrem no escrever. Como, então, responder a pergunta *quem escreve?*

No entanto, será no notável livro de 1955, chamado muito propriamente de *O Espaço Literário*, que Maurice Blanchot tratará com contumácia do problema da dissolução do escritor na experiência da escrita literária.

Dizer que o poeta só existe após o poema quer dizer que ele recebe sua ‘realidade’ do poema, mas que só dispõe dessa realidade para tornar possível o poema. Nesse sentido, ele não sobrevive à criação da obra. Vive ao morrer nela. Isso significa ainda que, após o poema, ele é o que o poema olha com indiferença, é ao que ele não remete e que a nenhum título é citado e glorificado pelo poema como sua origem. Pois o que é glorificado pela obra é a obra, e é a arte que nela se reúne. (Blanchot, 1955/1987, 227)

Na escrita literária, há uma espécie de *desposseção de si* e da própria obra. O escritor não é senhor de si nem da obra na experiência da escrita, pois esta se caracteriza por seu desaparecimento.

Em sua conversa com Lévinas sobre a obra blanchotiana, André Dalmas afirma que, “para Maurice Blanchot, a aventura do escritor é a prova da desposseção de si”. (Lévinas, 1971/1975, 48) Deste modo, é crucial entendermos

esta perda de si para compreendermos a dissolução do escritor na aventura literária.

Para discutir esta *desposseção de si*, Blanchot (1955/1987) afirma que a escrita literária tem uma relação indissociável com aquilo que chamou de uma *exigência da obra*. Antes de refletirmos sobre esta exigência, gostaríamos de pontuar que a obra em questão no argumento blanchotiano não é de maneira alguma a noção de obra formulada por Foucault em *O que é um autor* (1969/2001), quando ele indica que a obra é um conceito que oblitera o desaparecimento do escritor. Muito pelo contrário, aqui a exigência de obra estaria mais próxima das noções de *désœuvrement* ou de *ausência do livro*, cunhadas por Blanchot em um texto posterior, chamado *L'Entretien Infini* (1969), ao passo que, no texto foucaultiano de 1969, a obra seria um produto do movimento de essencialização que a absorve, através de mecanismos de captura.

A discussão quanto à exigência da obra evidencia a desposseção de si. A exigência da obra seria, evidentemente, o clamor do fora, a exigência do *désœuvrement*, que intensifica a experiência literária. A exigência da obra seria o encontro com o lugar vazio do *désœuvrement*, lugar que desapropria o escritor e dessencializa a obra. Em *Le Livre à venir*, podemos observar a análise blanchotiana relativa à exigência da obra na escrita proustiana:

Mas quem fala aqui? Será que é Proust, o Proust que pertence ao mundo, que tem ambições sociais as mais vãs, uma vocação acadêmica, que admira Anatole France, que é cronista mundano no *Figaro*? Será o Proust que tem vícios, que leva uma vida anormal, que tem prazer em torturar ratos na gaiola? Será o Proust que já morreu, imóvel e enterrado, que seus amigos não reconhecem mais, estranho a si mesmo, nada além de uma mão que escreve, que <escreve todos os dias a qualquer hora, o tempo todo> e como que fora do tempo, uma mão que não pertence mais a ninguém? Nós dizemos Proust, mas sentimos bem que é um outro completamente diferente quem escreve, não somente algum outro, mas a própria exigência de escrever, uma exigência que se serve do nome de Proust, mas não exprime Proust, que o exprime somente desapropriando-o, tornando-o Outro. (Blanchot, 1959, 284)

A experiência total do escrever é intensa. O escritor, exigido pela obra, nela se dissolve para que ela nasça como afirmação impessoal da própria exigência da obra, do fora, do *désœuvrement*. Afirmação impessoal no encontro com o vazio. Neste mesmo texto de 1959, Blanchot mostra que a exigência da obra faz o escritor se sacrificar em nome dela:

A obra exige isto: que o homem que a escreve se sacrifique pela obra, se torne outro, se torne não um outro – não o vivente que ele seria, o escritor com seus deveres, suas satisfações e seus interesses – mas acima de tudo ninguém, o lugar vazio e animado onde ressoa o chamado da obra. (Blanchot, 1959, 293)

Assim, o chamado da obra, o clamor do fora, convoca o escritor a este jogo paradoxal que dá lugar ao seu desaparecimento na experiência do escrever.

Em *O Espaço Literário*, Blanchot (1955) comenta esta relação da exigência da obra com o desaparecimento do escritor de uma forma ainda mais clara:

A obra exige do escritor que ele perca toda a ‘natureza’, todo o caráter, e que, ao deixar de relacionar-se com os outros e consigo mesmo pela decisão que o faz ‘eu’, converta-se no lugar vazio onde se anuncia a afirmação impessoal. (Blanchot, 1955/1987, 50)

*Dissolução do eu e afirmação impessoal* seriam características da experiência radical do escrever suscitada pela exigência da obra. Esta exigência arrasta o eu para uma zona desconhecida que nada mais seria do que a própria solidão constitutiva da obra. O eu é arrastado para o buraco negro da linguagem, tornando o escritor um *ninguém*: espaço vazio de desaparecimento.

Detectando este problema referente à *solidão da obra*, Blanchot aponta que justamente a prática do diário – e poderíamos acrescentar que em alguns escritores a atividade de crítica literária toma o mesmo lugar – serve para retomar de alguma forma este eu perdido.

O Diário não é essencialmente confissão, relato na primeira pessoa. É um Memorial. De que é que o escritor deve recordar-se? De si mesmo, daquele que ele é quando não escreve, quando vive sua vida cotidiana, quando é um ser vivente e verdadeiro, não agonizante e sem verdade. (...) O Diário – esse livro na aparência inteiramente solitário – é escrito com frequência por medo e angústia da solidão que atinge o escritor por intermédio da obra. (Blanchot, 1955/1987, 19)

A radicalidade da experiência da escrita literária está genuinamente ligada à *solidão da obra* que exige que a escrita se coloque ela mesma em questão, arrastando tudo para uma zona de indiscernibilidade que chamamos de *fora* ou de *o abismo da linguagem*.

Observemos que esta reflexão acerca da literatura e de sua relação com o escritor incita um outro problema: se o escritor desaparece na experiência da escrita e, assim, se diferencia da figura autoral, como poderíamos entender a noção de autoria e sua mitologia decorrente?

### 2.3.

#### **A mitologia e o escrever: a invenção moderna da autoria e suas dimensões**

Em *O Espaço Literário* (1955/1987) e em *Le Livre à venir* (1959), Blanchot salienta que a figura autoral é justamente um índice da degradação da obra de arte. “Cada vez que o artista é preferido à obra, esta preferência, esta exaltação do gênio significa uma degradação da arte.” (Blanchot, 1959, 266) Degradação da arte, pois esta preferência aponta para uma captura que define e – conseqüentemente – empobrece a experiência criativa. O autor serviria para explicar a obra, quando não há mais experiência a ser vivenciada. Ele é um índice de degradação, porque o seu nome funciona como um elemento totalmente transcendente à experiência da escrita, sendo usado, normalmente, como instrumento explicativo de algo sem explicação: a criação.

Ao longo do livro *O Rumor da língua*, de Roland Barthes, podemos observar alguns artigos que analisam criticamente o lugar de coerção ocupado pelo nome do autor na trama discursiva, ligada aos estudos literários, como em “A morte do Autor” (1968/1984), “Escrever a leitura” (1970b/1984), “Da obra ao texto” (1971/1984), e assim por diante.

Em “Da obra ao texto”, Barthes (1971/1984) examina como o autor serve de mecanismo de captura e ordenação da literatura, a partir de um processo que o determina como proprietário e pai da obra literária.

A obra é tomada num processo de filiação. Postula-se uma determinação do mundo (da raça, da História) sobre a obra, correlação das obras entre si e uma apropriação da obra ao seu autor. O autor é reputado pai e proprietário da obra; a ciência literária ensina então a respeitar o manuscrito e as intenções declaradas do autor, e a sociedade postula uma legalidade da relação do autor para a obra (são os ‘direitos autorais’, a bem dizer recentes, já que só foram legalizados pela Revolução Francesa). (Barthes, 1971/1984, 75-76)

Neste texto, podemos indicar que a amarração da obra literária ao nome de seu autor foi fruto de um trabalho laborioso da crítica e de historicização da literatura, ao se buscar, nos meandros da criação, justificações para os conceitos de intencionalidade, responsabilidade e propriedade do autor sobre a obra.

A partir do que apontamos anteriormente, com a dissolução do escritor na experiência total do escrever, só poderíamos chegar à conclusão de que o autor é uma invenção posterior à experiência, construído para capturar a literatura e antecipar um controle sob as possíveis apreensões futuras da obra, através da leitura.

No entanto, não foi por acaso que a autoria tomou este lugar no seio dos estudos literários. Ela foi inventada através de inúmeros acontecimentos *mesquinhos* na história, os quais tornaram-na uma figura indissociavelmente ligada à literatura.

Na nossa prática de literatura, a presença de um nome de autor parece ser a passagem indispensável ao nosso reconhecimento da literatura. Não há texto literário sem autor, não há literatura sem autor (fictício ou real, escondido ou exibido, vivo ou morto), pois as duas noções não são mais separáveis: para inscrever textos na literatura, nós nos contentamos a transmiti-los sob o nome do autor. (Brunn, 2001, 12)

A invenção da autoria, como mecanismo de captura da transgressividade literária, está atrelada de tal forma à literatura, que percebemos uma indissociabilidade entre elas. Esta amarração ocorreu por causa de mecanismos sofisticados da trama discursiva que se apoderaram da literatura, fazendo dela algo muito diferente de sua essência fugidia: uma obra de linguagem atravessada por utilidades e funcionalidades.

Assim, para melhor entendermos esta dinâmica relação, doravante refletiremos sobre a figura autoral e suas conseqüências para um modo de compreensão dominante no campo da crítica literária.

Em nossa dissertação de mestrado, explanamos a relação indissociável entre a literatura e a autoria. Nessa reflexão, associamos a escrita literária ao fluxo transgressivo do discurso – que teve sua emergência na modernidade – e apresentamos a autoria como uma parada, uma retenção, uma *coagulação discursiva*, pois o nome do autor “impõe a mortificação do fluxo transgressivo”. (Almeida, 2002, 63)

Ao longo da presente tese, analisamos a relação do potencial transgressivo da literatura ao fluxo da linguagem. A transgressão é um modo de sabotagem nos interstícios das regras lingüísticas. Ao escrevermos, somos levados por um movimento que ultrapassa os limites costumeiros da linguagem cotidiana. Somos impulsionados por um ato de resistência que quer implodir a linguagem do poder, rígida, enregelada pelo estereótipo, para possibilitar criações, que proliferariam os usos da linguagem.

Contra a literatura, insurgem-se mecanismos que objetivam controlar este fluxo, impedindo a proliferação da linguagem e o questionamento das regras e das fórmulas languageiras. Pois bem, a autoria é um destes mecanismos que foram inventados em um dado momento da história para lidar com a transgressão e a proliferação da linguagem. É como se a autoria fosse uma tentativa de breçar, ou antes, de medicar o delírio da linguagem. Neste caso, Nietzsche diria: é por medo da criação, da transmutação, deste mar aberto imposto pela morte de Deus, do delírio da linguagem que surgiu o autor como território seguro para explicarmos o inexplicável da criação. A autoria é um índice de amarração discursiva que, por causa de sua dinâmica de restrição ao fluxo da linguagem, impõe uma mortificação da sua proliferação.

No entanto, em que consistiria esta mortificação? Para respondermos a esta indagação, nos valeremos, inicialmente, de uma imagem, retirada do filme *Encontrando Forrester* (2000), do diretor Gus Van Sant, estrelado por Sean Connery.

O filme começa com o encontro fortuito entre um escritor consagrado – *Forrester* – que vive como um eremita moderno, encastelado em seu apartamento num subúrbio norte-americano – e um jovem – *Jamal Wallace* – que almeja sair de sua situação financeira e intelectual precária. *Wallace* se mostra inteligente e, com a ajuda de *Forrester* e de seus professores da escola, consegue uma bolsa para estudar em um colégio de alto nível.

No entanto, a imagem que gostaríamos de evocar é a que retrata a aula de literatura. O professor de *Wallace* questiona e assombra os alunos com citações famosas de textos literários, perguntando *de quem* seria a frase evocada. Muitos dos alunos se atrapalham, mas *Wallace* debate com o professor fervorosamente, até este o expulsar da sala.

Esta cena é quase uma caricatura de como o nome do autor pode ser usado para restringir a interpretação e, até mesmo, a apreciação do texto literário. Observemos de antemão que este modo de lidar com a figura do autor – apresentado neste filme o qual retrata tempos atuais – remete a um uso medieval do nome do autor. Pois era assim que os alunos das recém fundadas universidades européias da idade média lidavam com a enxurrada de livros.

Eles usavam florilégios – que nada mais eram do que livros de citações retiradas das obras mais importantes dos autores das principais escolas de pensamento – em seus estudos e querelas em sala de aula. Seus debates recebiam muito propriamente o nome de *disputare* (arte da discussão). A *disputare* era uma atividade que adquiriu primazia nas práticas universitárias medievais de ensino, a qual se baseava na disputa mediada por um estranho instrumento de combate: as frases e sua remissão à *autorité* (autoridade) – que recebia o nome de *auctoritates* pelos medievais.

Desta maneira, no filme de Gus Van Sant, vemos ressoarem dois modos muito parecidos de lidar com a enxurrada de livros. Tanto os medievais quanto Wallace e seu professor utilizam extratos remetidos ao seu autor correspondente. Este uso do nome do autor que valida a discussão demonstra como o autor está atrelado a uma linguagem do poder, bastante estranha, por sinal, à própria literatura.

Esta seria uma das grandes ironias dos estudos literários, pois estes pretendem ter o poder sobre a leitura das obras literárias, impondo algo muito diferente da própria natureza da arte. É como se a literatura não estivesse em jogo e, sim, o poder sobre ela.

Pensando sobre isso, podemos assinalar uma reflexão muito pertinente que Eagleton apresenta em seu livro sobre a teoria literária, ao afirmar que os estudos literários, com sua vontade de verdade e de interpretação das obras, construíram um modo de relação com a literatura apoiada na seriedade<sup>30</sup> e no esquecimento do prazer de ler.

A razão pela qual a grande maioria das pessoas lê poemas, romances e peças, está no fato de elas encontrarem prazer nesta atividade. Tal fato é tão óbvio que dificilmente é mencionado nas Universidades. É reconhecidamente difícil passar

---

<sup>30</sup> No terceiro capítulo, observaremos como a seriedade é uma característica oposta à natureza do romance.

alguns anos estudando literatura na maioria das Universidades e ainda continuar a encontrar prazer nisso: muitos cursos universitários de literatura parecem ser organizados de modo a impedirem que tal prazer se prolongue; e quem deles sai sem perder a capacidade de gostar das obras literárias poderia ser considerado herói ou masoquista. Como dissemos anteriormente, o fato de ser a leitura das obras literárias uma atividade agradável criou um problema sério para os que primeiro a estruturaram como ‘disciplina’ acadêmica: era preciso tornar a coisa toda mais intimidadora e desanimadora, para que a ‘literatura’ conquistasse seu lugar como prima digna dos estudos clássicos. Enquanto isso, no mundo lá fora, as pessoas continuavam devorando romances, histórias de suspense e romances históricos, sem terem a menor idéia de que as academias estavam às voltas em tais preocupações.

Um sintoma dessa curiosa situação é o fato de a palavra ‘prazer’ sugerir algo de banal: sem dúvida, ela é menos séria do que a palavra ‘sério’. Dizer que um poema nos é extremamente agradável parece, de alguma forma, uma afirmação crítica menos aceitável do que pretender que o consideramos moralmente profundo. (Eagleton, 1983/1997, 263-264)

Neste texto de uma extrema perspicácia, Eagleton mostra como o valor utilitário, dado à obra literária, distorce sua natureza e, por conseguinte, retira dela algo muito precioso: a possibilidade de gerar prazer e contra-sensos no seio da leitura. Da necessidade de produzir senso, ou melhor, de impô-lo, surgiram inúmeros mecanismos de captura da literatura, e o nome do autor seria um deles.

Em *O que é o autor?* (1969/2001), Foucault indica que o nome do autor, antes da modernidade, estava atrelado às ciências e às tradições filosóficas, como pudemos observar no exemplo das universidades medievais e da feitura dos florilégios.

Contudo, após a morte de Deus, a escrita literária passou a se encontrar conectada à autoria. Observemos que este dado se aproxima muito da discussão levantada por Brunn (2001), ao apontar a distinção entre a *autorité* (autoridade) – uso do nome do autor anterior ao século XVIII – e *authorship* (autoria) – uso do nome do autor ligado à noção moderna de originalidade, como já indicado no primeiro capítulo da presente tese.

Esta oposição entre a autoridade [*autorité*] e a autoria [*authorship*] é com efeito reveladora de uma mudança radical no regime, relativo aos usos do nome do autor, com a revolução romântica. (Brunn, 2001, 37-38)

Esta afirmação de Brunn nos leva a pensar na questão da invenção da figura autoral, tal qual a entendemos hoje. Quais foram os elementos que fizeram

surgir a autoria? E, mais ainda: quais seriam as funções do nome do autor na trama discursiva?

Foucault, na conferência de 1969, ao examinar o problema concernente à autoria, reflete sobre a invenção da função autor e sobre as suas características observáveis no âmbito discursivo. Como já assinalado, o escritor morre no movimento criativo do escrever e, no lugar vazio de sua morte, reina o jogo da função autor. Esta função nada mais seria do que o nome que territorializa a criação, tendo, assim, inúmeras repercussões para o pensamento.

Em nosso trabalho anterior (Almeida, 2002), seguindo algumas reflexões foucaultianas acerca da literatura e da autoria, insistimos na tentativa de traçar um esboço histórico do problema levantado pela emergência da autoria e de sua relação com a literatura. Deste exame, conseguimos distinguir cinco *dimensões da autoria e da literatura*. No entanto, elas ganhariam uma denominação mais rigorosa, caso fossem entendidas, tão-somente, como *dimensões da escrita literária*. Quais seriam estas dimensões e quais seriam as relações estabelecidas por elas com a invenção da figura autoral?

Apresentemos, então, as cinco *dimensões da escrita literária*: a ontológica, a legal, a jurídica, a estética e a referencial.

Como indicamos no capítulo 1, a literatura seria uma escrita que se defronta com o vazio da linguagem. Um vazio radical por não haver mais as palavras de Deus ou da Tradição que ajudavam a mascará-lo. No entanto, esta escrita não parte de um ponto zero de linguagem, mas seria uma posição crítica frente ao já-dito da Tradição e da Religião. Ela surge entre os períodos que circundam os séculos XVIII e XIX devido a uma vivência de descontinuidade entre os homens e o divino. Esta modalidade de escrita, por ter como característica principal colocar tudo em questão, foi apontada como uma escrita potencialmente transgressiva. Pois bem, esta transgressão constitutiva, que seria quase sinônimo de criação literária, gerou uma reação contrária que visava aprisioná-la, enquadrá-la. De modo que a escrita literária teria, então, dimensões ligadas tanto ao potencial transgressivo quanto à captura, uma vez que forças afirmativas e negativas a atravessam.

A dimensão mais basal – fundamental – seria a ontológica. Ela demarca o campo próprio da criação da escrita literária, sendo uma dimensão imanente ao próprio movimento da experiência total do escrever. A dimensão ontológica foi

tratada – sem ser assim mencionada – ao longo de nossa discussão sobre o desaparecimento do escritor. Por ser imanente ao ato de escrever, ela estaria associada ao próprio criar que surge em um movimento basculante entre transgressões e limites.

A dimensão ontológica estaria associada ao uso menor da língua, à transgressão, à trapaça e à sabotagem no seio da linguagem. Ela seria a própria experiência total do escrever, sendo, assim, uma dimensão a serviço de uma linguagem sem poder, onde o escritor surge e perece na obra e através dela. Esta dimensão é fruto do encontro com o *désœuvrement*. Ela seria a própria experiência do fora.

As outras quatro dimensões têm como função a captura, o aprisionamento e o controle do fluxo transgressivo. Elas são elementos transcendentais à experiência da escrita que tendem a impedir – cada uma a seu modo – a proliferação discursiva. O conjunto destes quatro elementos, Foucault (1969/2001) chamou de função autor. São dimensões que estão atreladas a forças opressoras exteriores à própria escrita.

Tais elementos surgiram em reação à escrita transgressiva. No momento em que os homens passaram a recusar, através do ato de escrever, os ditames postulados pela Religião e pela Tradição, nasceu a idéia de que o escrito poderia ser entendido como um ato punível como outro qualquer. Foucault (1969/2001) assinala que isto ocorreu com a entrada na modernidade.

Quando surgiu, então, uma escrita que transgredia os costumes morais e sociais, a idéia de autor teve sua primeira emergência: o autor foi inventado para responsabilizar o ato criminoso e achar o seu suposto agente.

A partir deste fato, a autoria foi primeiramente designada por uma *apropriação penal dos discursos*. Se o escrito é transgressivo, qual é o agente deste ato? Respondendo a esta questão, as autoridades religiosas e estatais construíram a primeira idéia de autoria na modernidade. Entendendo a escrita transgressiva como um ato punível, o estado e as instituições religiosas reconstruíram a noção de ato transgressivo para dar respaldo à execução ou ao aprisionamento do autor. Neste momento histórico, a escrita transgressiva e o crime se tornam sinônimos. Esta seria a dimensão *legal* da escrita literária. Como se pode observar, ela é um elemento completamente externo ao ato de escrever.

Os libertinos oitocentistas – como, por exemplo, Marquês de Sade – são bons exemplos de como as idéias de crime e escrita transgressiva andavam juntas no advento da modernidade. Por seus escritos se caracterizarem como uma recusa incondicional dos ditames sociais e religiosos, eles foram muitas vezes denunciados como criminosos. Como podemos observar, esta prática aponta para um movimento de responsabilização do autor pelo ato de escrever. Não é à toa que, neste período histórico conturbado, a prática do anonimato era bem difundida. Ela era uma estratégia empregada pelos escritores para fugirem da captura<sup>31</sup>.

É curioso observarmos que a responsabilização e a culpabilização são sinônimos na dinâmica desta dimensão de aprisionamento do suposto agente. Ela amarra o sujeito à obra pela necessidade de delegar e punir um crime: o crime contra a moral e os costumes.

Outro ponto a ser analisado em relação a esta dimensão: é a controvérsia entre Foucault e Chartier. Tanto em *A ordem dos livros* (1994/1999) quanto em *A aventura do livro* (1997/1998), Chartier discorda de Foucault em relação à datação da apropriação penal dos discursos.

Em *A aventura do livro* (1997/1998), ele afirma que os primeiros casos sistemáticos de ordenação alfabética, por nome de autor, de livros a serem proibidos por seu caráter transgressivo, datam do século XVI.

A apropriação penal dos discursos, segundo o historiador francês, ocorreu devido à ação censora, executada por parte do Estado ou da Igreja.

No entanto, é importante frisarmos que Chartier não discorda da relação intrínseca entre esta forma de se apropriar dos discursos e a emergência do autor moderno. Todavia, ele sublinha a importância primordial da noção de originalidade – esta, segundo ele, surgida realmente na entrada nos Tempos Modernos – para a compreensão da escrita moderna e para o estabelecimento do direito autoral.

Com passar dos anos, a transgressividade literária foi, progressivamente, desligada da idéia de crime. E é justamente pelo intermédio do comércio dos livreiros que houve uma transformação na representação da figura do autor, o qual trocava, assim, o papel de criminoso pelo de produtor e proprietário da obra.

---

<sup>31</sup> Para uma discussão acerca da relação entre os libertinos e a transgressão. Cf. Novaes et al. (1996).

Este movimento aparece como uma resposta à proliferação de obras falsificadas que causava um grande prejuízo para as casas de edição. Por este motivo, ao socorrer o mercado livreiro, as legislações inglesas e francesas dos séculos XVII e XVIII modificaram o estatuto do autor. Esta seria a dimensão *jurídica*, obviamente ligada ao direito do autor. Tal dimensão se sustentaria na noção de propriedade intelectual, fundada com o direito autoral.

A noção de direito do autor, fundada no período conturbado da Revolução Francesa, se baseou em duas idéias para conseguir justificar porque um homem poderia ter o direito sobre sua obra. Tarefa hercúlea, devido ao fato de que, com a revolução, as idéias passaram a ser entendidas como propriedade do povo. Então, como poderia se afirmar a propriedade do autor sobre sua obra? Valendo-se de duas noções principais: a noção de trabalho de Locke – uma pessoa teria o direito sobre o produto de seu suor – e a noção de originalidade – que seria justamente a terceira *dimensão da escrita* literária (a estética). Com isso, o direito autoral passou a defender não a idéia, pois ela seria do povo, mas sim o trabalho que o sujeito faz sobre a idéia, ou seja, ele protege a forma de expressão da idéia.

A terceira dimensão de captura da escrita literária seria a *estética*. Já que a escrita moderna não repete mais as palavras da Tradição ou de Deus, não se constituindo mais como um mero relato, ela se apresenta como uma escrita original. Idéia fundamental para constituição de uma mitologia autoral, baseada na noção de gênio criador. Ao refletirmos sobre a emergência histórica da noção de autoria, defrontamo-nos com a querela da datação dos primórdios da *apropriação penal dos discursos*, na qual o argumento de Chartier – tanto em *A ordem dos livros* (1994/1999) quanto em *A aventura do livro* (1997/1998) – se mostra como discordante daquele apresentado por Foucault (1969/2001). No entanto, é sobre a noção de originalidade que Chartier (1999/2001), Foucault (1969/2001) e Brunn (2001) chegam a um consenso, ao apresentarem esta idéia como um dos mais importantes sustentáculos para o conceito de autor moderno. Como frisado antes, ela seria justamente uma das bases fundamentais para a constituição do direito autoral.

As obras de linguagem se fundamentariam nas palavras divinas e da tradição, enquanto a escrita literária seria entendida através da idéia de originalidade. Sobre esta questão, Chartier argumenta que, “da Idade Média à época Moderna, freqüentemente se definiu a obra pelo contrário da originalidade.

Seja porque era inspirada por Deus. (...) Seja porque inscrita numa tradição.” (Chartier, 1997/1998, 31) Com isso, podemos afirmar que é com a entrada na modernidade que a originalidade emergiu e se estabeleceu como um dos conceitos-chave para o entendimento da noção do autor moderno.

Já a quarta dimensão que, de certa forma, engloba todas as outras três dimensões de captura da escrita literária seria a *referencial*. Ela seria justamente a dimensão que demarca o lugar tomado pelo nome do autor na trama discursiva. Esta dimensão aponta para as funções de delimitação e de organização, sustentadas pelo nome do autor na trama discursiva. Ela, conjuntamente às outras três, seria a própria função autor, já que aponta para a funcionalidade do nome do autor na trama discursiva.

Como podemos observar, as dimensões *legal*, *jurídica*, *estética* e *referencial* são transcendentais à experiência total do escrever. Elas têm a função de capturar, de aprisionar o fluxo transgressivo. Sobre este fato, Foucault, em uma nota de 1979 – encontrada em *O que é um autor?* –, salienta que

O autor torna possível uma limitação da proliferação cancerígena, perigosa das significações em um mundo onde se é parcimonioso não apenas em relação aos seus recursos e riquezas, mas também aos seus próprios discursos e suas significações. O autor é o princípio de economia na proliferação do sentido. (Foucault, 1969/2001, 287)

O autor é, portanto, um antídoto contra a proliferação cancerígena da linguagem. É curioso aproximarmos esta expressão foucaultiana ao argumento de Karl Kraus (1988), apresentado no capítulo anterior, de que a criação se dá por um câncer na linguagem. Pois, realmente, o nome do autor seria o remédio para este câncer, para a proliferação incessante das palavras. A literatura, com sua essência fugidia, estaria do lado da proliferação, do fluxo, enquanto a autoria estaria do lado da parada, da retenção, da coagulação discursiva. O autor, então, teria, como uma de suas características principais, a de delimitar o fluxo do discurso.

No entanto, em que consistiria este princípio econômico do discurso? Quais seriam as características que atravessam a funcionalidade do nome do autor na trama discursiva?

Como se vê, o autor não seria o agente da escrita literária, mas, sim, um nome que tem uma função bem específica: a de delimitação discursiva. Em *A ordem do discurso* (1971/1996), Foucault, estudando os mecanismos que

delimitam o discurso, observa que o nome do autor seria um procedimento interno ao discurso que o rarefaz. O nome do autor unifica diversos saberes através de sua funcionalidade, limitando, assim, o discurso.

Aqui, podemos assinalar, junto a Barthes, que esta delimitação discursiva tem como objetivo fechar as vias de proliferação de sentidos, ou ainda, determinar o sentido “correto” do texto sobre a atividade de ler. Foi justamente por causa disso que a leitura, até a metade do século passado, não tinha grande importância nas searas da teoria literária, pois, estando a teoria literária do lado da linguagem do poder sobre a obra, ela não se ateu a este elemento rebelde que é o leitor, mas, sim, àquele que representa evidentemente o poder sobre a obra: o autor.

Esse privilégio exorbitante concedido ao lugar de onde partiu a obra (pessoa ou História), essa censura imposta ao lugar aonde ela vai e se dispersa (a leitura) determinam uma economia muito particular (embora já antiga): o autor é considerado o proprietário eterno de sua obra, e nós outros, seus leitores, simples usufrutuários; essa economia implica evidentemente um tema de autoridade: o autor tem, assim se pensa, direitos sobre o leitor, constrange-o determinado *sentido* da obra, e esse sentido é, evidentemente, o sentido certo, o verdadeiro; daí uma moral crítica do sentido correto (e da falha dele, o ‘contra-senso’): procura-se estabelecer *o que o autor quis dizer*, e de modo algum o que o leitor *entende*. (Barthes, 1970b/1984, 41)

Deste modo, podemos ressaltar como a linguagem do poder atravessa a literatura na constituição da mitologia autoral, ou, usando os termos barthesianos de “A morte do Autor” (1968/1984): dos reinados do autor e do crítico.

No entanto, sobre a funcionalidade do nome do autor, tanto Brunn (2001) quanto Foucault (1969/2001) e Barthes (1968/1984) estão de acordo em relação à peculiaridade que este nome exerce na trama discursiva, já que ele tem uma função diferente daquela do nome próprio.

Foucault (1969/2001) assinala que o nome do autor tem características comuns ao nome próprio: a designação, a indicação e a descrição. No entanto, este nome não aponta para uma existencialidade como o nome próprio. Ele traça uma relação de unificação com uma multiplicidade de textos. Este nome tem na classificação seu princípio fundamental. Acerca desta questão, Brunn (2001) afirma que “a autoridade dos autores, antes de ser uma forma individual de poder, é um critério de distinção, um meio de classificação”. (Brunn, 2001, 35) É como se a autoria fosse um princípio taxionômico nas teias da trama discursiva.

O nome do autor desempenha uma função de classificação dos discursos. Ele é uma forma de poder na qual a assinatura – ou o nome do autor – indica uma reação à literatura que a transforma naquilo que ela não é de modo algum: *uma escrita a serviço do poder*. “O autor é também este que oculta a literatura, a resume, rebatendo neste ponto, a autoridade sobre si.” (Brunn, 2001, 29) A assinatura seria um sinônimo de poder, pois marca a particularidade discursiva que este nome tem em qualificar o discurso, servindo, assim, de princípio de garantia, de identificação e de autenticação do texto. A mitologia autoral seria a retomada da linguagem do poder sobre esta linguagem sem poder que é a literatura. Seria um movimento que possibilita absorver o uso menor da linguagem nas paragens do poder e da padronização da linguagem.

Em “A morte do Autor”, Barthes (1968/1984) analisa a invenção mitológica do autor, salientando que ela seria uma invenção moderna. Neste ponto, como já analisamos, Barthes, Foucault e Brunn concordam. Mas, Barthes, neste texto de 1968 – cuja postura é combativa em relação ao lugar ocupado pelo autor nos estudos literários franceses de sua época – ainda salienta que o autor é sempre concebido como uma figura que antecede cronologicamente a obra, sendo definido como pai da obra, como se ele estivesse contido no ato de escrevê-la antes mesmo de fazê-la.

O Autor, quando se crê nele, é sempre concebido como o passado de seu livro: o livro e o autor colocam-se por si mesmos numa mesma linha, distribuída como um *antes* e um *depois*: considera-se que o Autor nutre o livro, quer dizer que existe antes dele, pensa, sofre, vive por ele; está para a sua obra na mesma relação de antecedência que um pai para com o filho. (Barthes, 1968/1984, 68)

Brunn (2001) também coloca o problema da escrita e da sua relação com o nascimento, posterior à experiência, da figura mitológica do autor, mas a partir de uma argumentação diferente da de Barthes. Ele afirma que o nome do autor seria um *contrato genérico*, porque poria em relação um nome e uma representação, após a experiência do escrever terminada. Na verdade, este contrato seria muito mais do que um elemento para datar as obras. Ele é utilizado como meio para possibilitar o relacionamento entre inúmeros textos que o nome de seu autor consagra sob a mesma égide. Esta característica, Brunn (2001) chama de *intertextualidade*.

A partir desta característica, sublinhada por Brunn, podemos apontar, com Foucault (1969/2001), que a noção de referência discursiva, associada à função autor, produz uma remissão a um indivíduo, através de projeções psicologizantes sobre a literatura, tentando, deste modo, explicá-la. Esta seria a própria dinâmica dos estudos biográficos tão importantes como alicerces da mitologia autoral.

Neste texto de 1969, Foucault afirma que o nome do autor não indica a posição de um indivíduo, mas uma trama de operações complexas. Analisando este problema, ele discorre sobre um texto de São Jerônimo, intitulado *De viris Illustribus*, e aponta quatro operações importantes para delimitar o *corpus* de uma obra a partir do nome de seu autor: o autor seria *um nível constante de valor, um campo de coerência conceitual ou teórica, uma unidade estilística, e um momento histórico definido e ponto de encontro de um certo número de acontecimentos*.

O estudo desta importante obra da exegese cristã serve a Foucault para traçar uma proximidade entre ela e a crítica moderna, baseando-se na análise destas quatro características.

Todas estas quatro operações delimitam e determinam a obra a partir de seu autor. Segundo Foucault, a crítica moderna se aproxima desta análise da exegese cristã, por entender o autor como princípio de delimitação da obra literária. Ela sustenta que o nome do autor organiza o *corpus* da obra, por operar na trama discursiva como unidade de valoração entre os componentes da obra, como princípio de eliminação de contradições, como marca de um estilo próprio do autor e como demarcador histórico para a obra.

Como se observa, o autor, longe de ser o agente da escrita literária, é um efeito posterior – transcendente à experiência –, encarregado de impedir a proliferação discursiva e, mais ainda, designado para servir de unidade geral para os escritos literários.

As quatro dimensões de captura da escrita literária fundamentam a mitologia autoral, junto às idéias, consagradas pela crítica literária, de gênio criador, biografia e originalidade. Esta figura mitológica, de certa forma, assombra a literatura com sua figura fantasmática. Sobre este fato, em nosso trabalho anterior, apontamos que:

A história da literatura nada mais é do que a história de uma repressão – contida na idéia tão contraditória de uma tradição literária – marcada pela bandeira

fincada no chão de um nome que territorializa uma conquista – no caso, o nome do autor. (Almeida, 2001, 74-75)

Como vimos neste subtópico, a invenção da figura moderna do autor tem como funções a delimitação e a organização da trama discursiva. Ela surge no horizonte da modernidade como uma das figuras restritivas mais importantes da proliferação da linguagem em relação à literatura e aos modos de estudá-la.

Como já apontamos, a figura do autor, quando preferida à obra, indica para a sua degradação como arte. Acontecimento bem retratado por Milan Kundera em *L'art du roman*:

Segundo uma metáfora célebre, o romancista demole a casa de sua vida, para, com os tijolos, construir uma outra casa: a de seu romance. Em contraponto a isto, os biógrafos de um romancista desfazem isto que o romancista fez, refazem isso que ele havia desfeito. Seu trabalho, puramente negativo do ponto de vista da arte, não pode esclarecer nem o valor nem o sentido de um romance. No momento que Kafka atrai mais atenção que Joseph K., o processo da morte póstuma de Kafka está aberto. (Kundera, 1986, 178)

Neste texto do autor tcheco, podemos sublinhar como o componente afirmativo da literatura é solapado por um movimento negativo, representado pela sustentação da excelência da figura do autor, a qual tenta obliterar a proliferação de sentido, impondo apenas a perspectiva empobrecedora de uma paternidade fictícia.

Como é possível imaginar, este fantasma, que é a figura do autor, provoca inúmeras repercussões para outra experiência muito importante para a literatura, a saber, a leitura.

No entanto, antes de analisarmos este problema, gostaríamos ainda de nos debruçar sobre a relação entre a irresponsabilidade engajada do escritor e os mecanismos de captura da experiência do escrever, os quais impõem um valor reativo à obra literária. Um valor fundado na depreciação ou na própria degradação da arte, já que afirmam, através destes valores, algo que é contrário à própria natureza fugidia da literatura. Estes movimentos são nutridos por uma vontade de verdade, e como a verdade é algo muito diferente da literatura, como

vimos com Nietzsche, eles só podem impor valores que a degradam em nome da verdade, seja da verdade do autor, do editor ou do crítico.

#### **2.4.**

#### **Irresponsabilidade engajada versus elementos transcendentais de valoração do escrever**

Antes de entrarmos no problema da leitura em literatura, objeto de estudo dos dois próximos capítulos, retornemos à distinção entre escritor e autor, para marcarmos bem a sua diferença e prepararmos-nos para as possíveis repercussões do uso do nome do autor na leitura literária.

Caracterizamos a literatura como uma escrita derivada do acontecimento moderno da morte de Deus. Chamamos de experiência total do escrever a vivência radical do abismo da linguagem, que se fundamentaria na busca constante da literatura em relação à própria questão do escrever. No entanto, pudemos observar que a morte de Deus é uma tarefa de que se nutre aquele que escreve no momento em que se depara com a brancura do papel. Tarefa árdua, pois escrever literatura é dizer não a toda tradição antiga ou porvir. Esta característica da criação chamamos de dimensão ontológica da escrita literária. Através dela, vemos a literatura como uma tarefa e uma afirmação.

Porém, como também salientamos, existem forças reativas que obliteram esta experiência total, valendo-se de inúmeros mecanismos transcendentais que criam instrumentos de medida de valor para a apreensão do objeto literário. Eles seriam as sombras do Deus morto que, progressivamente, proporcionam o esquecimento da questão ontológica da criação literária. Esses mecanismos, indicados ao longo do texto como dimensões de captura da escrita literária, constituem o conjunto que sustenta a mitologia autoral. As idéias de gênio criador, originalidade, referência, biografia e responsabilização alimentam o mito que circunda o nome do autor, impedindo e até empobrecendo o entendimento acerca da criação na escrita literária.

Poderíamos, neste momento, pensar este problema junto a Deleuze e Guattari (1980a/1995), em “Rizoma”. Neste texto de *Mil platôs*, os dois autores explicitam seu entendimento sobre o ato da escrita.

O escrever seria como uma atividade sismológica que faz tremer os alicerces da linguagem do poder. Os mecanismos transcendentais à experiência

total do escrever seriam uma tentativa de explicar os movimentos das placas tectônicas que, ao se moverem causam terremotos, por componentes exteriores ao próprio terremoto, como Deus, o Autor, e assim por diante. Daí, eles afirmarem que “um livro é (...) inatribuível.” (Deleuze & Guattari, 1980a/1995, 12)

A literatura seria um produto do entrecocar destas forças ativas e reativas no seio da linguagem. E a explicação, uma amarração e uma tentativa de apaziguar as forças intensas que atravessam a criação literária.

Neste ponto da presente tese, discutiremos ainda uma questão levantada pelos estudos blanchotianos da literatura, quando este autor francês indaga sobre o engajamento do escritor em sua experiência de escrever.

Blanchot (1949/1997), como já apresentado, afirma que a experiência literária é total, pois, quando o escritor a experimenta, está completamente mergulhado nela.

É fácil afirmar: a literatura é uma atividade pela qual aquele que nela se esforça não tende apenas a produzir obras belas, interessantes, instrutivas, mas a se pôr à prova totalmente, não a se contar, a se expressar, nem mesmo a se descobrir, mas a prosseguir uma experiência em que será posto a descoberto, em relação a ele e ao mundo que é o seu, o sentido da condição humana por inteiro. É fácil repetir: escrever tem para aquele que escreve um valor de experiência fundamental. (Blanchot, 1949/1997, 209)

Logo, poderíamos acrescentar que o escritor está completamente engajado nesta atividade que consiste em criar mundos e em recriar, de certa forma, a si mesmo. Então, indaguemos: a que tipo de engajamento nos referimos, já que a escrita literária não leva em conta tradição alguma e não está associada a fins utilitários da linguagem? A esta pergunta, Blanchot responde com sua tenacidade particular:

Escrever é engajar-se, mas escrever é também libertar-se, engajar-se no modo da irresponsabilidade. Escrever é questionar sua existência, o mundo dos valores, e de certo modo condenar o bem... (Blanchot, 1949/1997, 32)

*Engajamento na irresponsabilidade:* expressão fabulosa para o entendimento do ser da escrita literária. Se a escrita literária coloca tudo em jogo – o mundo e a própria existência daquele que escreve –, como poderíamos compreender o escritor como um sujeito responsável? Mais ainda: o que seria, aqui, o sujeito? O escritor, quando mergulhado na experiência da escrita literária,

está contido completamente em seu ato. Ele se perde e, assim, encontra a salvação.

Se Gide se repete com frequência a frase de Armand: ‘Eu falava muito melhor depois que começava minhas frases sem saber como as terminaria’, é porque ela representa esse movimento misterioso e perigoso do ato de escrever, pelo qual aquele que escreve, começando uma frase sem saber aonde o conduz, empreendendo uma obra na ignorância do seu fim, se sente ligado ao desconhecido, engajado no mistério de uma progressão que o supera e pelo qual se supera, progressão em que ele arrisca se perder, perder tudo e também encontrar mais do que procura. (Blanchot, 1949/1997, 215)

A idéia de responsabilidade é muito cara para certos críticos literários que afirmam que o escritor teria responsabilidades em relação à sua produção. Esse modo de compreensão provoca uma separação – daí seu caráter transcendente à experiência – do escritor com o ato de escrever. Ele não estaria contido no ato; pelo contrário, pois, seguindo a lógica deste pensamento crítico que se sustenta no conceito de responsabilidade e, por conseguinte, de interioridade, o ato já estaria contido no sujeito antes mesmo de vir à luz. Idéia um tanto ingênua e muito cara à mitologia autoral, a qual busca assim um agente por trás da obra, uma origem para ação, uma intencionalidade por trás do ato de escrever, e, muito propriamente, uma resposta explicativa para o surgimento da obra na vida do escritor.

Esta forma de encarar a obra literária teve, como principal teórico Sainte-Beuve, que sustentava que, para entender a obra de um autor, era necessário pesquisar a sua vida cotidiana, para procurar, nos meandros de seu dia-a-dia, a explicação para a obra e a força criadora que é sua potência.

Proust critica este método com veemência, ao sublinhar que Sainte-Beuve, não enxergara que o escritor só existe realmente em seus livros, e que dificilmente poderíamos entender sua obra a partir de seus vícios, hábitos etc.

Sobre um tal método, Proust traça uma descrição esclarecedora de sua dinâmica:

É por não ter visto o abismo que separa o escritor do homem do mundo, por não ter compreendido que o eu do escritor não se mostra senão em seus livros, e que ele não mostra aos homens do mundo. (...) e como um homem do mundo, ele [Sainte-Beuve] inaugurara este famoso método que, segundo Taine, Bourget, e tantos outros, é sua glória e que consiste em interrogar avidamente para compreender um poeta, um escritor, estes que o conhecem, que o freqüentam, que poderiam nos dizer, como ele se comporta sobre o tema ‘mulheres’, etc., isto

é, precisamente sobre os pontos onde o eu verdadeiro do poeta não está em jogo. (Proust, 1954, 133-134)

Esta crítica ao entendimento da obra a partir de pesquisas biográficas, aponta para esta questão da irresponsabilidade engajada. Já que o eu verdadeiro do escritor se mostra apenas nos livros, como responsabilizar o escritor sobre a obra e as repercussões dela sobre os futuros leitores?

A experiência literária é de um total engajamento. Contudo, este engajamento é uma experiência que faz desaparecer o sujeito na obra. É como se o escritor estivesse engajado em seu desaparecimento, ao se encontrar com o fora, na experiência de escrever a obra. Como então responsabilizá-lo? Qual seria a dinâmica deste processo de responsabilização do escritor por sua obra? Como então providenciar o corpo de delito nesta atividade de pesquisa criminológica que procura o dono das idéias por trás da obra, se ela tem vida própria depois de executada através desta experiência intensa que é a escrita literária?

Para isso, gostaríamos ainda de apontar que a idéia de responsabilidade seria a mesma que a de responsabilização<sup>32</sup>, ainda que um pouco mais refinada, já que afirma uma interioridade intencional, ou mesmo uma anterioridade do sujeito em relação a seu ato. Como se o sujeito soubesse realmente porque escreve e até onde a escrita o levará. E daí, também, podemos levantar outro problema: como responsabilizar o escritor pela apropriação que o leitor faz de sua obra?

Sobre isto, Borges, em uma entrevista cedida a Ronald Christ, em 1966, é bastante esclarecedor:

Borges: Percebe, não temos mensagem alguma. Quando escrevo, escrevo porque uma coisa tem que ser feita. Acho que um escritor não deve se meter demais com sua própria obra. Deveria deixar a obra escrever-se a si mesma, não?

Christ: O senhor disse que um escritor não deveria nunca ser julgado por suas idéias.

Borges: Não, não acho que as idéias sejam importantes.

Christ: Bem, então pelo que ele deveria ser julgado?

Borges: Ele deveria ser julgado pelo prazer que proporciona e pelas emoções que se obtém. Quanto as idéias, afinal de contas não é muito importante se um escritor tem esta ou aquela opinião política, porque uma obra se sairá bem apesar delas, como no caso de Kim de Kipling. (Borges, 1966/1988, 208)

---

<sup>32</sup> Noção que deu origem à *apropriação penal dos discursos* – assinalada em nossa discussão sobre a dimensão legal de captura da escrita literária.

A responsabilização tenta julgar o escritor pelas suas idéias e a responsabilidade o julga pelas idéias perigosas suscitadas pela apreensão da obra.

Aqui, podemos observar que o escritor escreve não tendo nada prévio à sua experiência. Ele não *escreve sobre* uma idéia querendo construir uma mensagem a ser decodificada a partir de suas intenções. Ele *escreve com* o contato com a linguagem, com este fora, que o compromete e o engaja de forma tal que o escritor só pode experienciar a escrita como um dever.

Borges escreve, pois, em sua experiência, ele sente que *alguma coisa deve ser feita*, mas esta coisa – o livro – só será definida depois da obra executada, já que antes dela não há mensagem, não há nada, nem obra, nem escritor.

Como podemos pensar, este dever é um tanto estranho, já que não existe nada anterior a ele para fundamentá-lo. É um dever impelido pelo clamor do fora que faz o escritor se perder em nome da obra. Clamor que, como o canto das Sereias, seduz o escritor e o faz morrer em nome destas vozes que se tornam seu dever.

Neste ponto, podemos lembrar da reflexão blanchotiana tecida em “literatura e o direito à morte”, onde Blanchot (1949/1997) analisa a questão paradoxal do talento – já apontado no subtópico anterior:

(...) [o escritor] precisa de talento para escrever. Mas nele mesmo os dons não são nada. Enquanto não se puser à mesa e escrever uma obra, o escritor não é escritor e não sabe se tem capacidade para vir a ser um. Só terá talento após ter escrito, mas dele necessita para escrever. (Blanchot, 1949/1997, 293)

Aqui, podemos observar, mais uma vez, o paradoxo da escrita literária: o escritor necessita de seu talento para escrever, mas só saberá se o tem, escrevendo. É a mesma coisa com suas idéias. Elas só contam se metabolizadas pela obra, pois antes da obra elas não existem. Mas delas, o escritor depende tanto quanto de seu talento. Talento, obra, idéias e escritor nascem em nome da experiência total do escrever. A obra, o talento e as idéias se confundem no escrever. Daí, a ingenuidade de atribuir ao escritor responsabilidades por sua obra e suas idéias.

Na entrevista acima, observamos, assim, que as idéias de um escritor são o que menos importa. O que importa na literatura são as emoções que a obra suscita, já que, em seu espaço aberto, o sentir e o sentido andam de mãos dadas.

O que importa é se o livro nos afeta ou não. Se ele nos afeta, tivemos um encontro crucial com ele. Se nada ocorreu, a experiência não funcionou, ou, em outras palavras, se o livro não nos afeta é porque ele não foi feito para ser lido naquele momento da vida de um leitor, ou em nenhum outro<sup>33</sup>.

Sobre este fato, Deleuze e Guattari concordam com Borges, em “Rizoma”, ao afirmarem que:

Não se perguntará nunca o que um livro quer dizer, significado ou significante, não se buscará nada compreender num livro, perguntar-se-á com o que ele funciona.(...) (Deleuze & Guattari, 1980a/1995, 12)

A experiência total do escrever tem a ver com o funcionamento de um processo que elabora emoções, sentidos e experiências ao mesmo tempo, que seriam assim contrárias às interpretações, às intencionalidades ou às responsabilidades supostas de seu autor sobre o sentido da obra, já que estas últimas são fabulações teóricas que produzem o esquecimento ontológico da experiência criativa, intensa, em nome de ilhotas de definição que enregelam, como *icebergs*, a ressonância no campo experiencial.

Sobre isso, Borges, na mesma entrevista, indica, ainda que sem falar diretamente do problema, que a responsabilidade é uma invenção baseada na noção de intencionalidade do escritor, de modo a responsabilizá-lo pelas apreensões futuras que a obra pode suscitar. No entanto, poderemos ver, neste diálogo, que a leitura põe abaixo muitas vezes as intenções de seu escritor.

Christ: Os leitores freqüentemente chamam suas histórias de parábolas. O senhor concorda com esse modo de ver?

Borges: Não, não. Elas não pretendem ser parábolas. Quero dizer que se elas são parábolas... (pausa longa)... isto é, se elas são parábolas, aconteceu de serem

<sup>33</sup> É curioso observarmos este caráter impessoal da atividade de escrever. O escritor escreve uma obra, mas suas idéias não importam, como salienta Borges, pois ele não tem poder algum sobre as repercussões de sua obra. O mais importante é como somos afetados pelo livro e não pela obra. A obra é um conceito fechado que tenta aprisionar o sentido e impedir ou direcionar a afetação a partir de uma intencionalidade. Já o livro seria o duplo da essência fugidia da literatura, pois é com ele que nos encontramos na experiência literária. Com este elemento sem importância aparente que faz toda diferença. Em se tratando desta relação entre o livro, a obra e o escritor, Blanchot, em *O Espaço literário*, afirma que “o escritor pertence à obra, mas o que lhe pertence é somente um livro, um amontoado mudo de palavras estéreis, o que há de mais insignificante no mundo”. (Blanchot, 1955/1987,13) Como o escritor, o leitor nasce da obra, mas se relaciona com o livro. Daí, a importância da leitura para o espaço literário, já que ela é um ato que doa vida às palavras estéreis do livro.

parábolas, mas minha intenção nunca foi de escrever parábolas. (Borges, 1966/1988, 209)

A intenção de Borges, ao escrever, não era construir parábolas, mas alguns de seus leitores lêem seus contos a partir desta perspectiva. Então, como poderíamos justificar a responsabilização do autor sobre a leitura de seu texto, se suas intenções, sempre finitas, não determinam as múltiplas possibilidades de apreensão da obra?

Como podemos observar, as idéias de responsabilidade e responsabilização remetem tanto à dimensão legal de captura quanto à própria noção, fundamental à crítica literária, da explicação biográfica da obra.

Este movimento de aprisionamento do fluxo transgressivo da escrita literária tenta, sob o nome do autor, explicar a criação da obra. No entanto, o autor não passa de uma frágil premissa explicativa para o enigma inesgotável da criação.

O mais curioso é quando percebemos que a obra literária caminha com suas próprias pernas, não dependendo de autor nenhum para ser apreciada. A leitura, de certa maneira, deflagra a fragilidade da noção de responsabilidade do escritor sobre sua obra.

Como afirmado anteriormente, o nome do autor é um princípio de delimitação discursiva. Ele é usado como um valor transcendente à experiência da escrita – e também à experiência leitora, como veremos no próximo capítulo –, tendo, como um de seus objetivos, impedir a proliferação discursiva. Nestas condições, a interpretação biográfica da obra alimenta o fantasma autoral.

No entanto, Sartre, em “Sartoris par W. Faulkner”, mostra que o autor se encontra dissolvido na leitura. Ou seja, nesta experiência tão importante para a literatura quanto à escrita, e que possui a mesma dimensão ontológica, a qual coloca tudo em questão.

Com algum recuo, os bons romances tornam-se totalmente parecidos com os fenômenos naturais. Esquecemos que eles têm um autor, nós os aceitamos, como pedras ou árvores, porque eles estão aí, porque eles existem. (Sartre, 1938a/1947, 7)

E, poderíamos acrescentar a este texto de Sartre: porque eles elaboram uma experiência intensa, em que somos convidados, pelas palavras, a entrarmos em um mundo diferente do vivido de nosso dia-a-dia.

Esta questão relativa ao papel da autoria nos remete a outros problemas: pois, já que o nome do autor impede a proliferação discursiva, este princípio atravessaria então as práticas da leitura em literatura? Como a leitura se apresentaria frente ao objeto literário e ao nome do autor? Haveria diferenças a serem pensadas acerca das figuras do leitor e do crítico? E quais seriam as consequências para a leitura literária no que diz respeito aos movimentos de apreensão da literatura feitos pela cultura, junto às suas alianças estabelecidas com as noções de autoria, obra, obra-prima e assim por diante? Estes serão alguns dos problemas a serem estudados nos dois capítulos seguintes da presente tese.

Neste capítulo, analisamos a experiência total do escrever e sua relação com o desaparecimento do escritor e, ainda, sublinhamos o papel do nome do autor na trama discursiva, examinando a invenção e o funcionamento de sua mitologia correspondente.

Através das perguntas acima, evidenciamos o objeto de estudo de nossa reflexão ulterior, a qual será traçada ao longo dos dois últimos capítulos: a leitura literária. Deste modo, iremos analisar a experiência total do ler e os mecanismos transcendentais a ela, que, através de processos de unificação, sistematização e essencialização da obra, capturam a literatura.