

O RUMOR DA LÍNGUA

Roland Barthes

Tradução Mário Laranjeira

Prefácio Leyla Perrone-Moisés

editora brasiliense 1988

Copyright © Éditions du Seuil, 1984. Título original: Le Bruissement de la langue.

Copyright © da tradução: Editora Brasiliense S. A., para publicação e comercialização no Brasil.

Revisão:

Paulo Cezar Pereira de Mello

ISBN: 85-11-18088-5

Mário Laranjeira agradece a colaboração de Alain Mouzat na revisão da parte lingüística

A morte do autor

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.

Sem dúvida sempre foi assim: desde que um fato é *contado*, para fins intransitivos, e não para agir diretamente sobre o real, isto é, finalmente, fora de qualquer função que não seja o exercício do símbolo, produz-se esse desligamento, a voz perde a sua origem, o autor entra na sua própria morte, a escritura começa. Entretanto, o sentimento desse fenômeno tem sido variável; nas sociedades etnográficas, a narrativa nunca é assumida por uma pessoa, mas por um mediador, xamã ou recitante, de

66

quem, a rigor, se pode admirar a *performance* (isto é, o domínio do código narrativo), mas nunca o "gênio". O *autor* é uma personagem moderna, produzida sem dúvida por nossa sociedade na medida em que, ao sair da Idade Média, com o empirismo inglês, o racionalismo francês e a fé pessoal da Reforma, ela descobriu o prestígio do indivíduo ou, como se diz mais nobremente, da "pessoa humana". Então é lógico que, em matéria de literatura, seja o positivismo, resumo e ponto de chegada da ideologia capitalista, que tenha concedido a maior importância à "pessoa" do autor. O *autor* reina ainda nos manuais de história literária, nas biografias de escritores, nas entrevistas dos periódicos, e na própria consciência dos literatos, ciosos por juntar, graças ao seu diário íntimo, a pessoa e a obra; a imagem da literatura que se pode encontrar na cultura corrente está tiranicamente centralizada no autor, sua pessoa, sua história, seus gostos, suas paixões; a crítica consiste ainda, o mais das vezes, em dizer que a obra de Baudelaire é o fracasso do homem Baudelaire, a de van Gogh é a loucura, a de Tchaikovski é o seu vício: a *explicação* da obra é sempre buscada do lado de quem a produziu, como se, através da alegoria mais ou menos transparente da ficção, fosse sempre afinal a voz de uma só e mesma pessoa, o *autor*, a entregar a sua "confidência".

Apesar de o império do Autor ser ainda muito poderoso (a nova crítica muitas vezes não fez mais do que consolidá-lo), é sabido que há muito certos escritores vêm tentando abalá-lo. Na França, Mallarmé, sem dúvida o primeiro, viu e previu em toda a sua amplitude a necessidade de colocar a própria língua no lugar daquele que dela era até então considerado proprietário; para ele, como para nós, é a linguagem que fala, não o autor; escrever é, através de uma impessoalidade prévia — que não se deve em momento algum confundir com a objetividade castradora do romancista realista —, atingir esse ponto onde só a linguagem age, "performa", e não "eu": toda a poética de Mallarmé consiste em suprimir o autor em proveito da escritura (o que vem a ser, como se verá, devolver ao leitor o seu lugar). Valéry, todo embaraçado numa psicologia do Eu, muito edulcorou a teoria mallarmeana, mas, reportando-se, por gosto do classicismo, à retórica, não cessou de colocar em dúvida e em derrisão o Autor, acentuou a natureza lingüística e como que "arriscada" da sua atividade, e reivindicou ao longo de todos os seus

67

livros em prosa a favor da condição essencialmente verbal da literatura, face á qual todo recurso á interioridade do escritor lhe parecia pura superstição. O próprio Proust, a despeito do caráter aparentemente psicológico do que chamamos suas *análises*, deu-se visivelmente ao trabalho de emaranhar inexoravelmente, por uma subtilização extrema, a relação do escritor com as suas personagens: ao fazer do narrador não aquele que viu ou que sentiu, nem mesmo aquele que escreve, mas aquele que *vai escrever* (o jovem do romance — mas, de fato, que idade tem e quem é ele? — quer escrever, mas não pode, e o romance acaba quando finalmente a escritura se torna possível), Proust deu à escritura moderna a sua epopéia: mediante uma inversão radical, em lugar de colocar a sua vida no seu romance, como tão freqüentemente se diz, ele fez da sua própria vida uma obra de que o livro foi como o modelo, de maneira que nos ficasse bem evidente que não é Charlus quem imita Montesquiou, mas que Montesquiou, na sua realidade anedótica, histórica, não é mais que um fragmento secundário, derivado, de Charlus. O Surrealismo, finalmente, para não sair dessa pré-história da modernidade, não podia, sem dúvida, atribuir à linguagem um lugar soberano, na medida em que a linguagem é sistema, e aquilo que se tinha em mira nesse movimento era, romanticamente, uma subversão direta dos códigos — aliás ilusória, pois não se pode destruir um código, pode-se apenas "jogar" com ele —; mas recomendando sempre frustrar bruscamente os sentidos esperados (era a famosa "sacudida" surrealista), confiando à mão o cuidado de escrever tão depressa quanto possível aquilo que a cabeça mesmo ignora (era a escritura automática), aceitando o princípio e a experiência de uma escritura coletiva, o Surrealismo contribuiu para dessacralizar a figura do Autor. Finalmente, fora da própria literatura (a bem dizer tais distinções se tornam superadas), a lingüística acaba de fornecer para a destruição do Autor um argumento analítico precioso, mostrando que a enunciação em seu todo é um processo vazio que funciona perfeitamente sem que seja necessário preenchê-lo com a pessoa dos interlocutores: lingüisticamente, o autor nunca é mais do que aquele que escreve, assim como "eu" outra coisa não é senão aquele que diz "eu": a linguagem conhece um "sujeito", não uma "pessoa", e esse sujeito, vazio fora da enunciação que o define, basta para "sustentar" a linguagem, isto é, para exauri-la.

O afastamento do Autor (com Brecht, poder-se-ia falar aqui de um verdadeiro "distanciamento", diminuindo o Autor como uma figurinha bem no fundo do palco literário) não é apenas um fato histórico ou um ato de escritura: ele transforma radicalmente o texto moderno (ou — o que dá na mesma — o texto doravante se faz e se lê de tal forma que nele, em todos os níveis, ausenta-se o autor). O tempo, primeiro, já não é o mesmo. 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. Bem ao contrário, o escritor moderno nasce ao mesmo tempo que seu texto; não é, de forma alguma, dotado de um ser que precedesse ou excedesse a sua escritura, não é em nada o sujeito de que o seu livro fosse o predicado; outro tempo não há senão o da enunciação, e todo texto é escrito eternamente *aqui e agora*. É que (ou segue-se que) *escrever* não pode mais designar uma operação de registro, de verificação, de representação, de "pintura" (como diziam os Clássicos), mas sim aquilo que os lingüistas, em seguida á filosofia oxfordiana, chamam de performativo, forma verbal rara (usada exclusivamente na primeira pessoa e no presente), na qual a enunciação não tem outro conteúdo (outro enunciado) que não seja o ato pelo qual ela se profere: algo como o *Eu declaro* dos reis ou o *Eu canto* dos poetas muito antigos; o escriptor moderno, tendo enterrado o Autor, não pôde mais acreditar, segundo a visão patética dos seus predecessores, que tem a mão demasiado lenta para o seu pensamento ou para a sua paixão, e que, conseqüentemente, fazendo da necessidade lei, deve acentuar esse atraso e "trabalhar" indefinidamente a sua forma; para ele, ao contrário, a mão, destacada de qualquer voz, levada por um puro gesto de inscrição (e não de expressão), traça um campo sem origem — ou que, pelo menos, outra origem não tem senão a própria língua, isto é, aquilo mesmo que continuamente questiona toda origem.

Sabemos agora que um texto não é feito de uma linha de palavras a produzir um sentido único, de certa maneira teológico (que seria a "mensagem" do Autor-Deus), mas um espaço de dimensões múltiplas, onde se casam e se contestam escrituras variadas, das quais nenhuma é

original: o texto é um tecido de citações, saídas dos mil focos da cultura. À semelhança de Bouvard e Pécuchet, esses eternos copistas, a uma só vez sublimes e cômicos, e cujo profundo ridículo designa *precisamente* a verdade da escritura, o escritor só pode imitar um gesto sempre anterior, jamais original; seu único poder está em mesclar as escrituras, em fazê-las contrariar-se umas pelas outras, de modo a nunca se apoiar em apenas uma delas; quisera ele *exprimir-se*, pelo menos deveria saber que a "coisa" interior que tem a pretensão de traduzir não é senão um dicionário todo composto, cujas palavras só se podem explicar

através de outras palavras, e isto indefinidamente: aventura que adveio exemplar mente ao jovem Thomas de Quincey, tão versado em grego que, para traduzir nesta língua morta idéias e imagens absolutamente modernas, diz-nos Baudelaire, "havia criado para si um dicionário sempre pronto, muito mais complexo e extenso do que o que resulta da vulgar paciência das versões puramente literárias" (*Os Paraísos Artificiais*); sucedendo ao Autor, o escriptor não possui mais em si paixões, humores, sentimentos, impressões, mas esse imenso dicionário de onde retira uma escritura que não pode ter parada: a vida nunca faz outra coisa senão imitar o livro, e esse mesmo livro não é mais que um tecido de signos, imitação perdida, infinitamente recuada.

Uma vez afastado o Autor, a pretensão de "decifrar" um texto se torna totalmente inútil. Dar ao texto um Autor é impor-lhe um travão, é provê-lo de um significado último, é fechar a escritura. Essa concepção convém muito à crítica, que quer dar-se então como tarefa importante descobrir o Autor (ou as suas hipóteses: a sociedade, a história, a psique, a liberdade) sob a obra: encontrado o Autor, o texto está "explicado", o crítico venceu; não é de se admirar, portanto, que, historicamente, o reinado do Autor tenha sido também o do Crítico, nem tampouco que a crítica (mesmo a nova) esteja hoje abalada ao mesmo tempo que o Autor. Na escritura múltipla, com efeito, tudo está para ser *deslindado*, mas nada para ser *decifrado*; a estrutura pode ser seguida, 'desfiada' (como se diz de uma malha de meia que escapa) em todas as suas retomadas e em todos os seus estágios, mas não há fundo; a escritura propõe sentido sem parar, mas é para evaporá-lo: ela procede a uma isenção sistemática do sentido. Por isso mesmo, a literatura (seria melhor passar-se a dizer a *escritura*), recusando designar ao texto (e ao mundo como texto) um

70

"segredo", isto é, um sentido último, libera uma atividade a que se poderia chamar contrateológica, propriamente revolucionária, pois a recusa de parar o sentido é finalmente a recusa de Deus e de suas hipóstases: a razão, a ciência, a lei.

Voltemos à frase de Balzac. Ninguém (isto é, nenhuma "pessoa") a diz: sua fonte, sua voz não é o verdadeiro lugar da escritura; é a leitura. Outro exemplo bem preciso pode fazer-nos entender isso: pesquisas recentes (J.-P. Vernant) tornaram patente a natureza constitutivamente ambígua da tragédia grega; o texto é tecido de palavras de duplo sentido que cada personagem compreende unilateralmente (esse perpétuo mal-entendido é precisamente o "trágico"); há, entretanto, alguém que ouve cada palavra na sua duplicidade, e ouve mais, pode-se dizer, a própria surdez das personagens que falam diante dele: esse alguém é precisamente o leitor (ou, no caso, o ouvinte). Assim se desvenda o ser total da escritura: um texto é feito de escrituras múltiplas, oriundas de várias culturas e que entram umas com as outras em diálogo, em paródia, em contestação; mas há um lugar onde essa multiplicidade se reúne, e esse lugar não é o autor, como se disse até o presente, é o leitor: o leitor é o espaço mesmo onde se inscrevem, sem que nenhuma se perca, todas as citações de que é feita uma escritura; a unidade do texto não está em sua origem, mas no seu

destino, mas esse destino não pode mais ser pessoal: o leitor é um homem sem história, sem biografia, sem psicologia; ele é apenas esse *alguém* que mantém reunidos em um único campo todos os traços de que é constituído o escrito. É por isso que é derrisório ouvir-se condenar a nova escritura em nome de um humanismo que hipocritamente se arvora em campeão dos direitos do leitor. O leitor, jamais a crítica clássica cuidou dele; para ela não há outro homem na literatura a não ser o que escreve. Estamos começando a não mais nos deixar engodar por essas espécies de antífrases com as quais a boa sociedade retruca soberbamente a favor daquilo que ela precisamente afasta, ignora, sufoca ou destrói; sabemos que, para devolver à escritura o seu futuro, é preciso inverter o mito: o nascimento do leitor deve pagar-se com a morte do Autor.

1968, *Manteia*.