



ROLAND BARTHES o rumor da língua



Martins Fontes

ISBN 85-336-1986-3



9 788533 619869

*Esta obra foi publicada originalmente em francês com o título
LE BRUISSEMENT DE LA LANGUE por Éditions du Seuil, Paris.
Copyright © Éditions du Seuil, 1984.
Copyright © 2004, Livraria Martins Fontes Editora Ltda.,
São Paulo, para a presente edição.*

1ª edição
~~1984~~ (Editora Brasiliense)
2ª edição
julho de 2004

Tradução
MARIO LARANJEIRA

Revisão da tradução
Andréa Stahel M. da Silva
Acompanhamento editorial
Luzia Aparecida dos Santos
Revisões gráficas
Letícia Braun
Mauro de Barros
Dinarte Zorzanelli da Silva
Produção gráfica
Geraldo Alves
Paginação/Fotolitos
Studio 3 Desenvolvimento Editorial

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
(Câmara Brasileira do Livro, SP, Brasil)

Barthes, Roland, 1915-1980.

O rumor da língua / Roland Barthes : prefácio Leyla Perrone-Moisés ; tradução Mario Laranjeira ; revisão de tradução Andréa Stahel M. da Silva. – 2ª ed. – São Paulo : Martins Fontes, 2004. – (Coleção Roland Barthes)

Título original: Le bruissement de la langue.

Bibliografia.

ISBN 85-336-1986-3

1. Análise do discurso – Discursos, ensaios, conferências 2. Filologia – Discursos, ensaios, conferências 3. Semiótica – Discursos, ensaios I. Perrone-Moisés, Leyla. II. Título. III. Série.

04-3942

CDD-401.41

Índices para catálogo sistemático:

1. Filologia : Lingüística 401.41

Todos os direitos desta edição para o Brasil reservados à
Livraria Martins Fontes Editora Ltda.
Rua Conselheiro Ramalho, 330 01325-000 São Paulo SP Brasil
Tel. (11) 3241.3677 Fax (11) 3105.6867
e-mail: info@martinsfontes.com.br <http://www.martinsfontes.com.br>

DA CIÊNCIA À LITERATURA

“O homem não pode falar seu pensamento sem pensar sua palavra.”

(Bonald)

As faculdades francesas possuem uma lista oficial das ciências sociais e humanas, que constituem o objeto de um ensino reconhecido, obrigando assim a limitar a especialidade dos diplomas que conferem: você pode ser doutor em estética, em psicologia, em sociologia; mas não pode ser em heráldica, em semântica ou em vitimologia. Assim, a instituição determina diretamente a natureza do saber humano, impondo seus modos de divisão e de classificação, exatamente como uma língua, por suas “rubricas obrigatórias” (e não apenas por suas exclusões), obriga a pensar de determinada maneira. Ou por outra, o que define a ciência (por esta palavra entender-se-á doravante, aqui, o conjunto das ciências sociais e humanas) não é nem seu conteúdo (este é muitas vezes mal limitado e lábil), nem seu método (varia de uma ciência para outra: o que há de comum entre a ciência histórica e a psicologia experimental?), nem sua moral (seriedade e rigor não são propriedades exclusivas da ciência), nem seu modo de comunicação (a ciência se imprime

em livros, como tudo o mais), mas somente o seu *estatuto*, isto é, a sua determinação social: é objeto de ciência toda matéria que a sociedade julga digna de ser transmitida. Numa palavra, a ciência é o que se ensina.

A literatura tem todos os caracteres secundários da ciência, quer dizer, todos os atributos que não a definem. Seus conteúdos são aqueles mesmos da ciência: não há, por certo, uma única matéria científica que não tenha sido, em algum momento, tratada pela literatura universal: o mundo da obra é um mundo total onde todo o saber (social, psicológico, histórico) tem cabimento, de modo que a literatura tem para nós essa grande unidade cosmogônica de que fruam os antigos gregos, mas que nos é hoje recusada pelo estado parcelar da nossa ciência. Além disso, como a ciência, a literatura é metódica: tem os seus programas de pesquisa, que variam conforme as escolas e conforme as épocas (como aliás os da ciência), as suas regras de investigação, por vezes mesmo as suas pretensões experimentais. Como a ciência, a literatura tem a sua moral, certa maneira de extrair, da imagem que ela se propõe do seu próprio ser, as regras do seu fazer e de submeter, conseqüentemente, os seus empreendimentos a certo espírito de absoluto. Um último traço une a ciência e a literatura, mas esse traço é também aquele que as separa mais certamente do que qualquer outra diferença: as duas são discursos (o que bem exprimia a idéia do *lógos* antigo), mas a linguagem que a ambas constitui, a ciência e a literatura não a assumem, ou, se preferirem, não a professam da mesma maneira.

Para a ciência, a linguagem não passa de um instrumento, que se quer tornar tão transparente, tão neutro quanto possível, submetido à matéria científica (operações, hipóteses, resultados) que, ao que se diz, existe fora dela e a precede: há por um lado e *pri-*

meiro os conteúdos da mensagem científica, que são tudo; por outro lado e *depois*, a forma verbal encarregada de exprimir esses conteúdos, que não é nada. Não é uma coincidência se, a partir do século XVI, o progresso conjugado do empirismo, do racionalismo e da evidência religiosa (com a Reforma), isto é, do espírito científico (no sentido bem amplo do termo), foi acompanhado por um retrocesso da autonomia da linguagem, doravante relegada à posição de instrumento ou de “belo estilo”, quando na Idade Média a cultura humana, sob as espécies do *Septenium*, atribuía-se em repartição quase igualitária os segredos da palavra e os da natureza.

Para a literatura, ao contrário, pelo menos aquela que adveio do classicismo e do humanismo, a linguagem já não pode ser o instrumento cômodo ou o cenário luxuoso de uma “realidade” social, passional ou poética que preexistiria a ela e que, subsidiariamente, teria a incumbência de exprimir, mediante a sua própria submissão a algumas regras de estilo; a linguagem é o ser da literatura, seu próprio mundo: toda a literatura está contida no ato de escrever, e não mais no de “pensar”, de “pintar”, de “contar”, de “sentir”. Tecnicamente, pela definição de Roman Jakobson, o “poético” (quer dizer, o literário) designa esse tipo de mensagem que toma a sua própria forma por objeto, e não os seus conteúdos. Eticamente, é tão-somente pela travessia da linguagem que a literatura persegue o abalamento dos conceitos essenciais da nossa cultura, em cuja primeira linha, o de real. Politicamente, é ao professar e ao ilustrar que nenhuma linguagem é inocente, é ao praticar o que se poderia chamar de “linguagem integral” que a literatura é revolucionária. Assim, a literatura se vê hoje sozinha a carregar a responsabilidade inteira da linguagem; pois, se a ciência, indubitavelmente, precisa da linguagem, ela não está, como a li-

teratura, *na* linguagem; uma se ensina, quer dizer que se enuncia e se expõe; a outra se realiza mais do que se transmite (é apenas a sua história que se ensina). A ciência se fala, a literatura se escreve; uma é conduzida pela voz, a outra acompanha a mão; não é o mesmo corpo, e portanto o mesmo desejo, que está por trás de uma e de outra.

A oposição entre a ciência e a literatura, como diz respeito essencialmente a certa maneira de considerar a linguagem, escamoteada aqui, assumida lá, importa muito particularmente ao estruturalismo. Não há dúvida de que esta palavra, o mais das vezes imposta do exterior, cobre hoje os empreendimentos mais diversos, por vezes divergentes, por vezes até inimigos, e ninguém pode se arvorar o direito de falar em seu nome; o autor destas linhas não tem tal pretensão; só toma do “estruturalismo” atual a sua versão mais especial e, por conseqüência, a mais pertinente, entendendo sob essa denominação certo modo de análise das obras culturais, na medida em que esse modo se inspira nos métodos da lingüística atual. Vale dizer que o estruturalismo, ele próprio nascido de um modelo lingüístico, encontra na literatura, obra da linguagem, um objeto mais que afim: homogêneo. Essa coincidência não exclui certo embaraço, até mesmo certo dilaceramento, conforme o estruturalismo entenda manter, com relação ao seu objeto, a distância de uma ciência, ou aceite, pelo contrário, comprometer e perder a análise de que é portador nessa infinitude da linguagem de que a literatura é hoje a passagem, numa palavra, segundo se pretenda ciência ou escritura.

Como ciência, o estruturalismo “encontra-se” ele mesmo, pode-se afirmar, em todos os níveis da obra literária. No nível dos conteúdos em primeiro lugar, ou mais exatamente da forma dos conteúdos, já que procura estabelecer a “língua” das histórias

contadas, suas articulações, suas unidades, a lógica que encadeia **umas** às outras, numa palavra, a mitologia geral de que participa **cada obra literária**. No nível das formas do discurso em seguida: **o estruturalismo**, em virtude de seu método, dá especial atenção **às classificações**, às ordens, aos arranjos; seu objeto essencial é a **taxinomia**, ou modelo distributivo estabelecido, fatalmente, por toda **obra humana**, instituição ou livro, pois não há cultura sem **classificação**; ora, o discurso, ou conjunto de palavras superior à frase, **tem** as suas formas de organização: também ele é **classificação**, e **classificação** **significante**; sobre esse ponto, o estruturalismo literário **tem** um ancestral prestigioso, cujo papel histórico é geralmente **subestimado** ou **desacreditado** por razões ideológicas: a **Retórica**, **esforço** de monta de toda uma cultura para analisar e classificar as **formas** da palavra, tornar inteligível o mundo da linguagem. No **nível** das palavras, enfim: a frase não tem apenas um sentido **literal** ou **denotado**; é repleta de significações suplementares: por ser **de** uma só vez referência cultural, modelo retórico, ambigüidade **voluntária** de enunciação e simples unidade de denotação, a **palavra** “literária” é profunda como um espaço, e esse espaço é o **próprio** campo da análise estrutural, cujo projeto é bem mais vasto do **que** o da antiga estilística, totalmente fundada na idéia errônea da **“expressividade”**. Em todos esses níveis, o do argumento, o do **discurso**, o das palavras, a obra literária oferece assim ao estruturalismo **a imagem** de uma estrutura perfeitamente homológica (as pesquisas **atuais** tendem a prová-lo) à própria estrutura da linguagem; nascido da lingüística, o estruturalismo descobre na literatura um **objeto** também nascido da linguagem. Compreende-se, então, que **o estruturalismo** possa querer fundar uma ciência da literatura, ou, **mais** exatamente, uma lingüística do discurso, cujo objeto é a **“língua”** das formas literárias, tomadas em níveis múltiplos: projeto bas-

tante novo, já que a literatura só foi, até aqui, abordada “cientificamente” de maneira muito marginal, pela história das obras, ou dos autores, ou das escolas, ou pela dos textos (filologia).

Por mais novo que seja, esse projeto não é, entretanto, satisfatório – ou pelo menos não é suficiente. Deixa inteiro o dilema de que se falou no início, alegoricamente sugerido pela oposição entre ciência e literatura, na medida em que esta assuma a sua própria linguagem – sob o nome de escritura – e que aquela a eluda – fingindo acreditar que é puramente instrumental. Em suma, o estruturalismo nunca passará de uma “ciência” a mais (nasceram várias em cada século, algumas passageiras) se não conseguir colocar no centro de seu empreendimento a própria subversão da linguagem científica, isto é, numa palavra, “escrever-se”: como não questionaria a própria linguagem que lhe serve para conhecer a linguagem? O prolongamento lógico do estruturalismo outra coisa não pode ser senão alcançar a literatura não como “objeto” de análise, mas como atividade de escritura, abolir a distinção, surgida da lógica, que faz da obra uma linguagem-objeto e da ciência uma metalinguagem, e colocar assim em risco o privilégio ilusório ligado pela ciência à propriedade de uma linguagem escrava.

Resta ao estruturalista transformar-se em “escritor”, não para professar ou praticar o “belo estilo” mas para reencontrar os problemas candentes de toda enunciação, desde que não mais se envolva na nuvem benfazeja das ilusões propriamente *realistas*, que fazem da linguagem um simples *medium* do pensamento. Essa transformação – ainda bastante teórica, há que se reconhecer – exige alguns esclarecimentos – ou reconhecimentos. Em primeiríssimo lugar, já não se podem pensar as relações da subjetividade e da objetividade – ou, caso se prefira, o lugar do sujeito em seu

trabalho – como nos belos tempos da ciência positivista. A **objetividade** e o rigor, atributos do cientista, com que estão ainda a **nos azucrinar**, são qualidades essencialmente preparatórias, **necessárias** no momento do trabalho e, em função disso, não há razão **alguma** para suspeitá-las ou abandoná-las; mas essas qualidades **não** podem ser transferidas para o discurso, senão por uma espécie de **passé** de mágica, um procedimento puramente metonímico, **que confunde** a *precaução* e o seu efeito discursivo. Toda enunciação **supõe** o seu próprio sujeito, quer esse sujeito se exprima de **mancira** aparentemente direta, dizendo *eu*, quer indireta, designando-**se** como *ele*, quer nula, recorrendo a formulações impessoais; **trata-se** de engodos puramente gramaticais, variando apenas o modo **como** o sujeito se constitui no discurso, ou seja, dá-se, teatral ou **fantasisticamente**, aos outros; todas designam formas do imaginário. **Dessas** formas, a mais capciosa é a privativa, aquela precisamente **que é** ordinariamente praticada no discurso científico, do qual o **cientista** se exclui por preocupação de objetividade; o que fica **excluído** sempre é apenas a “pessoa” (psicológica, passional, *biográfica*), de modo algum o sujeito; ainda mais, esse sujeito se **compenetra**, por assim dizer, de toda a exclusão que impõe **espetacularmente** à sua pessoa, de modo que a objetividade, no nível do **discurso** – nível fatal, não há que esquecer –, é um imaginário como **qualquer** outro. A bem dizer, só a formalização integral do **discurso** científico (o das ciências humanas, entenda-se, pois para as demais ciências isso já é largamente admitido) poderia evitar para a **ciência** os riscos do imaginário – a menos, bem entendido, que **ela** aceite praticar esse imaginário *com pleno conhecimento de causa*, conhecimento que não se pode atingir senão na escritura: só a **escritura** tem o **condão** de abolir a má-fé que se liga a toda **linguagem** que se ignora.

Só a escritura ainda – e aí está uma primeira abordagem de sua definição – efetua a linguagem na sua totalidade. Recorrer ao discurso científico como a um instrumento do pensamento é postular que existe um estado neutro da linguagem, de que derivariam, como outros tantos desvios e ornamentos, certo número de línguas especiais, tais como a língua literária ou a língua poética; esse estado neutro seria, assim se pensa, o código de referência de todas as linguagens “excêntricas”, que dele não seriam mais que subcódigos; ao identificar-se com esse código referencial, fundamento de toda normalidade, o discurso científico arroga-se uma autoridade que a escritura deve precisamente contestar; a noção de escritura implica a idéia de que a linguagem é um vasto sistema em que não se privilegia nenhum código ou, se preferir, nenhum é considerado central e seus departamentos mantêm uma relação de “hierarquia flutuante”. O discurso científico acredita ser um código superior; a escritura quer ser um código total que comporte suas próprias forças de destruição. Conseqüentemente, só a escritura pode quebrar a imagem teológica imposta pela ciência, recusar o terror paterno espalhado pela “verdade” abusiva dos conteúdos e dos raciocínios, abrir para a pesquisa o espaço completo da linguagem, com as suas subversões lógicas, o amalgamar-se de seus códigos, com os seus deslizamentos, os seus diálogos, as suas paródias; só a escritura pode opor à segurança do cientista – na medida em que ele “exprime” a sua ciência – aquilo que Lautréamont chamava de “modéstia” do escritor.

Finalmente, da ciência à escritura, há uma terceira margem que a ciência tem de reconquistar: a do prazer. Numa civilização inteiramente orientada pelo monoteísmo para a idéia de Pecado, em que todo valor é produto de um penar, essa palavra soa mal: há algo de leviano, de trivial, de parcial. Coleridge dizia: “*A poem*

is that species of composition which is opposed to works of science, by purposing, for its immediate object, pleasure, not truth” – declaração ambígua, pois se assume a natureza de algum modo erótica do poema (da literatura), continua a lhe destinar um cantão reservado e como que vigiado, distinto do território maior da verdade. O “prazer”, entretanto – admitimo-lo melhor hoje –, implica uma experiência bem mais vasta, bem mais significativa do que a simples satisfação do “gosto”. Ora, o prazer da linguagem jamais foi seriamente estimado; a Retórica antiga teve dele, à sua maneira, alguma idéia, fundando um gênero especial de discurso, votado ao espetáculo e à admiração, o gênero epidíctico; mas a arte clássica envolveu o “agradar” de que declaradamente fez a sua lei (Racine: “A primeira regra é agradar...”) com todas as restrições do “natural”; só o barroco, experiência literária que nunca foi mais do que tolerada em nossas sociedades, pelo menos na francesa, ousou fazer alguma exploração do que se poderia chamar o Eros da linguagem. O discurso científico está longe disso: se ele aceitasse a idéia, teria de renunciar a todos os privilégios com que a instituição social o cerca e aceitar entrar naquela “vida literária” que Baudelaire nos dizia, falando de Edgar Poe, ser “o único elemento onde possam respirar certos seres desclassificados”.

Mutação da consciência, da estrutura e dos fins do discurso científico, eis o que talvez seja preciso pedir hoje, quando entretanto as ciências humanas, constituídas, florescentes, parecem deixar um espaço cada vez mais exíguo para uma literatura comumente acusada de irrealismo e de desumanidade. Mais precisamente: é o papel da literatura *representar* ativamente à instituição científica aquilo que ela recusa, a saber, a soberania da linguagem. E o estruturalismo deveria estar bem colocado para suscitar tal escândalo: consciente, em alto grau, da natureza lingüística das obras

humanas, só ele pode hoje relançar o problema do estatuto lingüístico da ciência; por ter como objeto a linguagem – todas as linguagens –, ele veio rapidamente a definir-se como a metalinguagem da nossa cultura. Essa etapa deve, no entanto, ser ultrapassada, pois a oposição entre as linguagens-objetos e suas metalinguagens fica finalmente submetida ao modelo paterno de uma ciência sem linguagem. A tarefa que se oferece ao discurso estrutural consiste em tornar-se inteiramente homogêneo a seu objeto; essa tarefa só pode ser efetivada por duas vias, tão radical uma quanto a outra: ou por uma formalização exaustiva, ou por uma escritura integral. Nessa segunda hipótese (que aqui se defende), a ciência se tornará a literatura, na medida em que a literatura – submetida, aliás, a um constante revolucionamento dos gêneros tradicionais (poema, narrativa, crítica, ensaio) – já é, sempre foi a ciência; pois o que hoje descobrem as ciências humanas, seja qual for a ordem, sociológica, psicológica, psiquiátrica, etc., a literatura sempre soube; a única diferença é que ela não o *disse, escreveu*. Em face dessa verdade inteira da escritura, as “ciências humanas”, constituídas tardiamente na esteira do positivismo burguês, aparecem como os álibis técnicos que a nossa sociedade oferece a si mesma para manter a ficção de uma verdade teológica soberbamente – abusivamente – desvencilhada da linguagem.

1967, *Times Literary Supplement*.

ESCREVER, VERBO INTRANSITIVO?

1. Literatura e lingüística

Durante séculos, a cultura ocidental concebeu a literatura como ainda hoje se faz – não através de uma prática das obras, dos autores, das escolas, mas através de uma verdadeira teoria da linguagem. Essa teoria tinha um nome: a *Retórica*, que imperou no Ocidente, de Górgias à Renascença, isto é, durante cerca de dois milênios. Já ameaçada no século XVI pelo advento do racionalismo moderno, a retórica ficou totalmente arruinada quando esse racionalismo se transformou em positivismo, no fim do século XIX. Nesse momento, entre a literatura e a linguagem, já não há, por assim dizer, nenhuma zona comum de reflexão: a literatura não mais sente linguagem, a não ser com alguns escritores precursores, como Mallarmé, e a lingüística só se atribui, sobre a literatura, direitos muito limitados, fechados dentro de uma disciplina filológica secundária, de estatuto aliás incerto: a estilística.

Sabe-se que tal situação está mudando e é em parte, parece-me, para constatar isso que aqui estamos reunidos: a literatura e a linguagem estão se reencontrando. Diversos e complexos são os fatores dessa aproximação; citarei os mais manifestos: de um lado, a ação de determinados escritores que, desde Mallarmé, empreenderam uma exploração radical da escritura e fizeram de sua obra a busca do Livro total, tais como Proust e Joyce; de outro, o desenvolvimento da própria lingüística, que doravante inclui no seu campo o *poético*, ou ordem dos efeitos ligados à mensagem e não a seu referente. Existe hoje uma perspectiva nova de reflexão, comum, insisto, à literatura e à lingüística, ao criador e ao crítico, cujas tarefas, até agora absolutamente estanques, começam a se comunicar, talvez mesmo a confundir-se, pelo menos com respeito ao escritor, cuja ação pode cada vez mais definir-se como uma crítica da linguagem. É nessa perspectiva que gostaria de colocar-me, indicando, por algumas observações breves, prospectivas e não conclusivas, como a atividade de escritura pode ser hoje enunciada com a ajuda de certas categorias lingüísticas.

2. A linguagem

Essa nova conjunção da literatura e da lingüística de que acabo de falar poderia chamar-se provisoriamente, na falta de melhor termo, *semiocrítica*, visto implicar que a escritura é um sistema de signos. Ora, a semiocrítica não se pode confundir com a estilística, mesmo que renovada, ou, pelo menos, a estilística está longe de exauri-la. Trata-se de uma perspectiva com amplitude muito maior, cujo objeto não pode constituir-se de simples acidentes de forma, mas sim das próprias relações entre o escritor e a língua. Isso implica que, se nos colocarmos nessa perspectiva, não

poderemos nos desinteressar daquilo que é a linguagem, mas, ao contrário, voltaremos continuamente às “verdades”, ainda que provisórias, da antropologia lingüística. Algumas dessas verdades têm ainda força de provocação em face de certa idéia corrente a respeito da literatura e da linguagem e, por essa razão, não há que negligenciar lembrá-las.

1) Um dos ensinamentos que nos é dado pela lingüística atual é que não há língua arcaica, ou, pelo menos, não há relação entre a simplicidade e a antiguidade de uma língua: as línguas antigas podem ser tão completas e tão complexas quanto as línguas recentes; não há história progressista da linguagem. Portanto, quando tentamos encontrar na escritura moderna certas categorias fundamentais da linguagem, não pretendemos pôr em evidência certo arcaísmo da *psykhé*; não dizemos que o escritor retorna à origem da linguagem, mas que a linguagem é para ele a origem.

2) Um segundo princípio, particularmente importante no que diz respeito à literatura, é que a linguagem não pode ser considerada um simples instrumento, utilitário ou decorativo, do pensamento. O homem não preexiste à linguagem, nem filogeneticamente nem ontogeneticamente. Jamais atingimos um estado em que o homem estivesse separado da linguagem, que elaboraria então para “expressar” o que nele se passasse: é a linguagem que ensina a definição do homem, não o contrário.

3) Ainda mais, sob um ponto de vista metodológico, a lingüística nos acostuma a um novo tipo de objetividade. A objetividade que até agora se exigiu das ciências humanas é uma objetividade do dado, que se trata de aceitar integralmente. A lingüística, por um lado, sugere-nos distinguir níveis de análise e descrever os elementos distintivos de cada um desses níveis, em suma, fundamentar a distinção do fato e não o próprio fato; e, por outro lado, convida-nos a reconhecer que, contrariamente aos fatos físi-

cos e biológicos, os fatos de cultura são dúplices, remetem a alguma outra coisa: como observou Benveniste, é a descoberta da “duplicidade” da linguagem que faz todo o valor da reflexão de Saussure.

4) Essas poucas considerações prévias estão contidas numa última proposição que justifica toda pesquisa semiocrítica. A cultura se nos apresenta cada vez mais como um sistema geral de símbolos, regido pelas mesmas operações: há uma unidade do campo simbólico, e a cultura, sob todos os seus aspectos, é uma língua. Pode-se então prever hoje a constituição de uma ciência única da cultura, que se apoiará, por certo, em disciplinas diversas, porém todas aplicadas em analisar, em diferentes níveis de descrição, a cultura como uma língua. A semiocrítica será apenas, evidentemente, uma parte dessa ciência que, aliás, seja como for, permanecerá sempre um discurso sobre a cultura. Para nós, essa unidade do campo simbólico humano autoriza a trabalhar sobre um postulado a que chamarei postulado de homologia: a estrutura da frase, objeto da lingüística, encontra-se homologicamente na estrutura das obras: o discurso não é tão-somente uma adição de frases; ele próprio é, se assim se pode dizer, uma grande frase. É segundo essa hipótese de trabalho que eu gostaria de confrontar certas categorias da língua com a situação do escritor com relação à escritura. Não escondo que esse cotejo não tem uma força demonstrativa e que o seu valor permanece por enquanto essencialmente metafórico: entretanto, talvez, na ordem de objetos que nos ocupa, a metáfora tenha, mais do que se supõe, uma existência metodológica e uma força heurística.

3. A temporalidade

Como se sabe, há um tempo específico da língua, igualmente diferente do tempo físico e daquilo a que Benveniste chama

de tempo “crônico”, ou tempo dos cálculos e dos calendários. Esse tempo lingüístico recebe um recorte e expressões muito variadas segundo as línguas (não nos esqueçamos de que, por exemplo, certos idiomas como o *chinois* comportam vários passados, entre eles o passado mítico), mas uma coisa parece certa: o tempo lingüístico tem sempre como centro gerador o presente da enunciação. Isso nos leva a indagar se, homológico a esse tempo lingüístico, não há também um tempo específico do discurso. Sobre esse ponto, Benveniste nos propõe um primeiro esclarecimento – em numerosas línguas, principalmente indo-européias, o sistema é duplo: 1) um primeiro sistema, ou sistema do discurso propriamente dito, adaptado à temporalidade do enunciador, cuja enunciação permanece explicitamente o momento gerador; 2) um segundo sistema, ou sistema da história, da narração, apropriado ao relato dos eventos passados, sem intervenção do locutor, desprovido conseqüentemente de presente e de futuro (exceto o perifrástico), e cujo tempo específico é o aoristo (ou os seus equivalentes, como o pretérito francês), precisamente o único tempo que falta ao sistema do discurso. A existência desse sistema pessoal não contradiz a natureza essencialmente logocêntrica do tempo lingüístico, que se acaba de afirmar: o segundo sistema é apenas privado dos caracteres do primeiro; um está ligado ao outro pela própria oposição do marcado/não-marcado: eles participam, por conseguinte, da mesma pertinência.

A distinção dos dois sistemas não corresponde de forma alguma à que tradicionalmente se faz entre discurso objetivo e discurso subjetivo, pois não se pode confundir a relação do enunciador e do referente com a relação desse mesmo enunciador com a enunciação, e é somente esta última relação que determina o sistema temporal do discurso. Esses fatos de linguagem foram pouco per-

ceptíveis enquanto a literatura se propôs como a expressão dócil e como que transparente quer do tempo dito objetivo (ou do tempo crônico), quer da subjetividade psicológica, isto é, enquanto ela se colocou sob uma ideologia totalitária do referente. Hoje, entretanto, a literatura descobre no desdobrar-se do discurso aquilo que eu chamaria de sutilezas fundamentais: por exemplo, o que é contado de maneira aorística não aparece, de forma alguma, imerso no passado, naquilo “que já aconteceu”, mas apenas na não-pessoa, que não é nem a história, nem a ciência, nem muito menos o *on** dos escritos ditos impessoais, pois o que prevalece no *on* é o indefinido, não a ausência de pessoa: *on* é marcado, *il*** não o é. No outro termo da experiência do discurso, o escritor atual, parece-me, já não pode se contentar em exprimir o seu próprio presente segundo um projeto lírico: é necessário ensinar-lhe a distinguir o presente do locutor, que fica estabelecido numa plenitude psicológica, do presente da locução, móvel como ela e em que se instaura uma coincidência absoluta do evento e da escritura. A literatura, ao menos em suas pesquisas, segue assim o mesmo caminho que a lingüística quando, com Guillaume, interroga-se a respeito do tempo operativo, ou tempo da própria enunciação.

4. A pessoa

Isso conduz a uma segunda categoria gramatical, tão importante em lingüística quanto em literatura: a da pessoa. Primeiro é

.....
* *On*, pronome de terceira pessoa, é sempre sujeito indeterminado, e não tem correspondente exato em português. (N. do T.)

** *Il*, também sujeito sempre, pode ser substituto nominal (*ele*), ou simples marca de pessoa verbal. (N. do T.)

preciso lembrar com os lingüistas que a pessoa (no sentido gramatical do termo) parece ser universal, ligada à antropologia da linguagem. Toda linguagem, como já mostrou Benveniste, organiza a pessoa em duas oposições: uma correlação de personalidade, que opõe a pessoa (*eu* ou *tu*) à não-pessoa (*ele*), signo daquele que está ausente, signo da ausência; e, interior a essa primeira grande oposição, uma correlação de subjetividade opõe duas pessoas, o *eu* e a pessoa *não-eu* (isto é, o *tu*). Para nosso uso, temos de fazer, com Benveniste, três observações. Primeiro, o seguinte: a polaridade das pessoas, condição fundamental da linguagem, é, no entanto, muito particular, pois essa polaridade não comporta nem igualdade nem simetria: *ego* tem sempre uma posição de transcendência com relação a *tu*, *eu* sendo interior ao enunciado e *tu* ficando-lhe exterior; contudo, *eu* e *tu* são inversíveis, *eu* podendo sempre tornar-se *tu*, e reciprocamente; isso não acontece com a não-pessoa (*ele*), que nunca pode inverter-se em pessoa e reciprocamente. Em seguida – é a segunda observação –, o *eu* lingüístico pode e deve definir-se de maneira psicológica: *eu* nada mais é do que “a pessoa que enuncia a presente instância de discurso a conter a instância lingüística eu” (Benveniste). Finalmente, última observação, o *ele*, ou não-pessoa, nunca reflete a instância do discurso, situando-se fora dela; é preciso dar o devido peso à recomendação de Benveniste que diz para não se representar o *ele* como uma pessoa mais ou menos diminuída ou afastada: *ele* é absolutamente a não-pessoa, marcada pela ausência daquilo que faz especificamente (quer dizer, lingüisticamente) *eu* e *tu*.

Desse esclarecimento lingüístico, tiraremos algumas sugestões para uma análise do discurso literário. Pensamos, em primeiro lugar, que, sejam quais forem as marcas variadas e muitas vezes astutas que a pessoa assuma quando se passa da frase ao discurso,

como acontece para a temporalidade, o discurso da obra fica submetido a um duplo sistema, o da pessoa e o da não-pessoa. O que causa ilusão é que o discurso clássico (no sentido lato) a que estamos habituados é um discurso misto, que alterna, em cadência frequentemente muito rápida (por exemplo, no interior de uma mesma frase), a enunciação pessoal e a enunciação apessoal, mediante um jogo complexo de pronomes e de verbos descritivos. Esse regime misto de pessoa e de não-pessoa produz uma consciência ambígua que consegue manter a propriedade pessoal do que enuncia, mas periodicamente rompe a participação do enunciador no enunciado.

Em seguida, voltando à definição lingüística da primeira pessoa (*eu* é aquele que diz *eu* na presente instância do discurso), talvez compreendamos melhor o esforço de certos escritores atuais (penso em *Drame*, de Sollers) quando tentam distinguir, no nível da narrativa, a pessoa psicológica e o autor da escritura: contrariamente à ilusão corrente das autobiografias e dos romances tradicionais, o sujeito da enunciação nunca pode ser o mesmo que agiu ontem: o *eu* do discurso já não pode ser o lugar onde se restitui inocentemente uma pessoa previamente guardada. O recurso absoluto à instância do discurso para determinar a pessoa, a que se poderia chamar com Damourette e Pichon “négocentrismo” [“*nynégocentrisme*”] (lembramos o início exemplar do romance de Robbe-Grillet, *Dans le labyrinthe*: “Estou só aqui e agora”), esse recurso, por mais imperfeito que possa ser ainda seu exercício, aparece então como uma arma contra a má-fé geral de um discurso que não faz ou não faria da forma literária mais que a expressão de uma interioridade constituída atrás e fora da linguagem.

Finalmente, lembramos esta precisão da análise lingüística: no processo de comunicação, o trajeto do *eu* não é homogêneo; quando eu libero o signo *eu*, refiro-me a mim mesmo na medida em

que eu falo, e trata-se então de um ato sempre novo, mesmo que repetido, cujo “sentido” é sempre inédito; mas, ao chegar ao seu destino, esse *eu* é recebido por meu interlocutor como um signo estável, provindo de um código pleno, cujos conteúdos são recorrentes. Em outros termos, o *eu* de quem escreve *eu* não é o mesmo que o *eu* que é lido por *tu*. Essa dissimetria fundamental da linguagem, esclarecida por Jespersen e Jakobson sob a noção de *shifter* ou de encavalamento da mensagem e do código, começa finalmente a preocupar a literatura mostrando-lhe que a intersubjetividade, ou, talvez melhor dizendo, a interlocução, não pode se efetuar pelo simples efeito de um voto piedoso relativo aos méritos do “diálogo”, mas por uma descida profunda, paciente e muitas vezes desviada, no labirinto do sentido.

5. A diátese

Resta falar de uma última noção gramatical que pode, a nosso ver, aclarar a atividade de escritura no seu centro, já que concerne ao próprio verbo *escrever*. Interessante seria saber em que momento as pessoas puseram-se a empregar o verbo *escrever* de maneira intransitiva, passando a ser o escritor não mais aquele que escreve alguma coisa, mas aquele que escreve, absolutamente: essa passagem é certamente o sinal de uma importante mudança de mentalidade. Mas trata-se realmente de intransitividade? Nenhum escritor, pertença ele a que época for, pode ignorar que ele escreve sempre alguma coisa; pode-se até dizer que, paradoxalmente, é no momento mesmo em que *escrever* parece tornar-se intransitivo que o seu objeto, sob o nome de *livro*, ou de *texto*, assume particular importância. Então não é, ou pelo menos não é em primeiro lugar, do lado da intransitividade que se deve buscar a definição

do *escrever* moderno. Outra noção lingüística talvez nos dê a chave: a de diátese, ou, como se diz nas gramáticas, de “voz” (ativa, passiva, média). A diátese designa a maneira como o sujeito do verbo é afetado pelo processo; fica bem evidente para o passivo; no entanto, os lingüistas nos ensinam que, em indo-europeu pelo menos, o que a diátese realmente opõe não é o ativo ao passivo, mas, sim, o ativo ao médio. Segundo o exemplo clássico, dado por Meillet e Benveniste, o verbo *sacrificar* (ritualmente) é ativo se é o sacerdote que sacrifica a vítima em meu lugar e por mim, e é médio se, tomando, de certo modo, o cutelo das mãos do sacerdote, eu mesmo faço o sacrifício por minha própria conta; no caso do ativo, o processo realiza-se fora do sujeito, pois, se é verdade que o sacerdote faz o sacrifício, não é afetado por ele; no caso médio, ao contrário, ao agir, o sujeito afeta-se a si mesmo, permanece sempre no interior do processo, mesmo que esse processo comporte um objeto, de maneira que o médio não exclui a transitividade. Assim definida, a voz média corresponde inteiramente ao *escrever* moderno: escrever é hoje fazer-se o centro do processo de palavra, é efetuar a escritura afetando-se a si próprio, é fazer coincidir a ação e o afeto, é deixar o escritor no interior da escritura, não a título de sujeito psicológico (o sacerdote indo-europeu podia muito bem transbordar de subjetividade ao sacrificar ativamente por seu cliente), mas a título de agente da ação. Pode-se até levar mais adiante a análise diatética do verbo *escrever*. Sabe-se que em francês certos verbos têm o sentido ativo na forma simples (*aller, arriver, rentrer, sortir*/ir, chegar, entrar, sair), mas tomam o auxiliar do passivo (*être*/ser) nas formas do passado composto (*je suis allé, je suis arrivé*/fui, cheguei); para explicar essa bifurcação propriamente média, Guillaume distingue justamente entre um passado composto *dirimente* (com o auxiliar *avoir*/ter), que supõe uma interrupção do processo, devida à iniciativa do locutor (*je marche,*

je m'arrête de marcher, j'ai marché ando, paro de andar, andei), e um passado composto *integrante* (com o auxiliar *être*/ser), próprio dos verbos que designam um inteiro semântico, que não se pode debitar tão-somente à iniciativa do sujeito (*je suis sorti, il est mort* eu sai, ele morreu – não remetem a uma interrupção dirimente da saída ou da morte). *Écrire* (escrever) é tradicionalmente um verbo ativo, cujo passado composto é dirimente: *j'écris un livre, je le termine, je l'ai écrit* (escrevo um livro, termino-o, eu o escrevi); mas, na literatura, o verbo troca de estatuto (senão de forma): *écrire* torna-se um verbo médio, cujo passado é integrante, na medida em que o *écrire* torna-se um inteiro semântico indivisível, de maneira que o verdadeiro passado, o passado direto desse novo verbo, não é *j'ai écrit*, mas *je suis écrit*, da mesma forma que se diz *je suis né, il est mort, elle est éclos* (eu nasci, ele morreu, ela desabrochou), etc., expressões em que não aparece, bem entendido, nenhuma idéia de passivo, a despeito da presença do verbo *être*, pois que não se poderia transformar, sem forçar as coisas, *je suis écrit* (escrevi ou estou escrito) em *on m'a écrit* (escreveram-me).

Assim, no *escrever* médio, a distância entre o escritor e a linguagem diminui assintoticamente. Poder-se-ia até dizer que as escrituras da subjetividade, como a escritura romântica, é que são ativas, pois que nelas o agente não é interior, mas anterior ao processo da escrita: quem escreve não escreve por si mesmo, mas ao termo de uma procuração indevida, por uma pessoa exterior e antecedente (mesmo que ambos tenham o mesmo nome), ao passo que, no *escrever* médio da modernidade, o sujeito constitui-se como imediatamente contemporâneo da escritura, efetuando-se e afetando-se por ela: é o caso exemplar do narrador proustiano, que só existe escrevendo, a despeito da referência a uma pseudolembrança.

6. A instância do discurso

Ficou entendido, essas poucas observações tendem a sugerir que o problema central da escritura moderna coincide exatamente com aquilo que se poderia chamar de problemática do verbo em lingüística: da mesma forma que a temporalidade, a pessoa e a diátese delimitam o campo posicional do sujeito, assim a literatura moderna busca instituir, através das experiências várias, uma posição nova do agente da escritura na própria escritura. O sentido ou, se preferirem, o escopo dessa busca é substituir a instância da realidade (ou instância do referente), álbi mítico que dominou e ainda domina a idéia de literatura, pela própria instância do discurso: o campo do escritor é apenas a própria escritura, não como “forma” pura, como foi concebida por uma estética da arte pela arte, mas de modo muito mais radical como único espaço possível de quem escreve. Temos de lembrar isso àqueles que acusam este gênero de pesquisas de solipsismo, formalismo ou cientismo; voltando às categorias fundamentais da língua, tais como a pessoa, o tempo, a voz, colocamo-nos no âmago de uma problemática da interlocução, pois essas categorias são precisamente aquelas em que se travam as relações do *eu* com aquilo que é privado da marca do *eu*. Na medida em que a pessoa, o tempo e a voz (tão bem denominada!) implicam aqueles notáveis seres lingüísticos chamados *shifters*, obrigam-nos a pensar a língua e o discurso não mais em termos de uma nomenclatura instrumental, e por conseguinte reificada, mas como o exercício mesmo da fala: o pronome, por exemplo, que é sem dúvida o mais vertiginoso dos *shifters*, pertence *estruturalmente* (insisto) à fala; aí está, digamos, o seu escândalo, e sobre esse escândalo é que devemos trabalhar hoje, lingüística e literariamente: buscamos aprofundar o “pacto da fala” que une o escritor e o outro, de maneira que cada momento do

discurso seja, a uma só vez, absolutamente novo e absolutamente compreendido. Podemos até, com certa temeridade, dar a essa pesquisa uma dimensão histórica. Sabe-se que o *Septenium* medieval, na classificação grandiosa do universo que ele instituía, impunha ao homem-aprendiz dois grandes lugares de exploração: de uma parte, os segredos da natureza (*quadrivium*); de outra, os segredos da palavra (*trivium: grammatica, rhetorica, dialectica*); essa oposição se perdeu do fim da Idade Média a nossos dias, passando então a linguagem a ser considerada apenas como um instrumento a serviço da razão ou do coração. No entanto, hoje, alguma coisa revive da antiga oposição: à exploração do cosmo corresponde novamente a exploração da linguagem, conduzida pela lingüística, pela psicanálise e pela literatura. Porque a própria literatura, se assim podemos dizer, é ciência não mais do “coração humano”, mas da fala humana; a sua investigação, todavia, não mais se dirige para as formas e figuras segundas que eram objeto da retórica, mas para as categorias fundamentais da língua: assim como, na nossa cultura ocidental, a gramática só começou a surgir muito depois da retórica, também só depois de ter caminhado durante séculos através do belo literário é que a literatura pôde levantar para si mesma os problemas fundamentais da linguagem sem a qual ela não existiria.

1966, Colóquio Johns Hopkins.

Publicado em inglês em *The Languages of Criticism and the Sciences of Man: the Structuralist Controversy*,

© The Johns Hopkins Press,
Londres e Baltimore, 1970,
pp. 134-45.

ESCREVER A LEITURA

Nunca lhe aconteceu, ao ler um livro, interromper com frequência a leitura, não por desinteresse, mas, ao contrário, por afluxo de idéias, excitações, associações? Numa palavra, nunca lhe aconteceu *ler levantando a cabeça?*

É essa leitura, ao mesmo tempo irrespeitosa, pois que corta o texto, e apaixonada, pois que a ele volta e dele se nutre, que tentei escrever. Para escrevê-la, para que a minha leitura se torne por sua vez objeto de uma nova leitura (a dos leitores de *S/Z*), tive evidentemente de sistematizar todos esses momentos em que a gente “levanta a cabeça”. Em outras palavras, interrogar a minha própria leitura é tentar captar a *forma* de todas as leituras (a forma: único lugar da ciência), ou ainda: suscitar uma teoria da leitura.

Tomei, pois, um texto curto (isso era necessário à minúcia do empreendimento), o *Sarrasine*, de Balzac, novela pouco conhecida (mas Balzac não se define justamente como o Inesgotável, aquele de quem nunca se leu tudo, a menos que se tenha vocação exegé-

tica?), e, esse texto, eu *parei* de lê-lo muitas vezes. A crítica funciona ordinariamente (não é uma censura), quer ao microscópio (esclarecendo com paciência cada pormenor filológico, autobiográfico ou psicológico da obra), quer ao telescópio (perscrutando o grande espaço histórico que envolve o autor). Privei-me desses dois instrumentos: não falei nem de Balzac nem do seu tempo, não fiz nem a psicologia das suas personagens, nem a temática do texto, nem a sociologia do enredo. Reportando-me às primeiras proezas da câmara, capaz de decompor o trote de um cavalo, de certo modo tentei filmar em câmara lenta a leitura de *Sarrasine*: o resultado, creio, não é nem totalmente uma análise (não busquei captar o *segredo* desse texto estranho) nem totalmente uma imagem (não creio me haver projetado em minha leitura; ou, se isso acontece, é a partir de um lugar inconsciente que está muito aquém de “mim mesmo”). O que é então *S/Z*? Simplesmente um texto, esse texto que escrevemos em nossa cabeça quando a levantamos.

Esse texto, que se deveria chamar com uma só palavra: *texto-leitura*, é muito mal conhecido porque faz séculos que nos interessamos demasiadamente pelo autor e nada pelo leitor; a maioria das teorias críticas procura explicar por que o autor escreveu a sua obra, segundo que pulsões, que injunções, que limites. 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, 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 falta dele,

o “contra-senso”): procura-se estabelecer *o que o autor quis dizer*, e de modo algum *o que o leitor entende*.

Embora certos autores nos tenham advertido de que éramos livres para ler seu texto como bem entendêssemos e que em suma eles se desinteressavam de nossa escolha (Valéry), percebemos mal, ainda, até que ponto a lógica da leitura é diferente das regras da composição. Estas, herdadas da retórica, sempre passam por referir-se a um modelo dedutivo, ou seja, racional; trata-se, como no silogismo, de constranger o leitor a um sentido ou a uma saída: a composição canaliza; a leitura, pelo contrário (esse texto que escrevemos em nós quando lemos), dispersa, dissemina; ou, pelo menos, diante de uma história (como a do escultor Sarrasine), vemos bem que certa imposição do prosseguimento (do “suspense”) luta continuamente em nós com a força explosiva do texto, sua energia digressiva: à lógica da razão (que faz com que esta história seja legível) entremeia-se uma lógica do símbolo. Essa lógica não é dedutiva, mas associativa: associa ao texto material (a cada uma de suas frases) *outras* idéias, *outras* imagens, *outras* significações. “O texto, apenas o texto”, dizem-nos, mas, apenas o texto, isso não existe: há *imediatamente* nesta novela, neste romance, neste poema que estou lendo, um suplemento de sentido de que nem o dicionário nem a gramática podem dar conta. É desse suplemento que eu quis traçar o espaço ao escrever a minha leitura do *Sarrasine*, de Balzac.

Não reconstituí um leitor (fosse você ou eu), mas a leitura. Quero dizer que toda leitura deriva de formas transindividuais: as associações geradas pela letra do texto (onde está essa letra?) nunca são, o que quer que se faça, anárquicas; elas sempre são tomadas (extraídas e inseridas) dentro de certos códigos, certas línguas, certas listas de estereótipos. A leitura mais subjetiva que se possa imaginar nunca passa de um jogo conduzido a partir de certas re-

gras. De onde vêm essas regras? Não do autor, por certo, que não faz mais do que aplicá-las à sua moda (que pode ser genial, como em Balzac, por exemplo); visíveis muito aquém dele, essas regras vêm de uma lógica milenar da narrativa, de uma forma simbólica que nos constitui antes de nosso nascimento, em suma, desse imenso espaço cultural de que a nossa pessoa (de autor, de leitor) não é mais do que uma passagem. Abrir o texto, propor o sistema de sua leitura, não é apenas pedir e mostrar que podemos interpretá-lo livremente; é principalmente, e muito mais radicalmente, levar a reconhecer que não há verdade objetiva ou subjetiva da leitura, mas apenas verdade lúdica; e, ainda mais, o jogo não deve ser entendido como uma distração, mas como um trabalho – do qual, entretanto, se houvesse evaporado qualquer padecimento: ler é fazer o nosso corpo trabalhar (sabe-se desde a psicanálise que o corpo excede em muito nossa memória e nossa consciência) ao apelo dos signos do texto, de todas as linguagens que o atravessam e que formam como que a profundidade achamlotada das frases.

Imagino bastante bem a narrativa legível (aquela que podemos ler sem a declarar “ilegível”: quem não entende Balzac?) sob os traços de uma dessas figurinhas sutil e elegantemente articuladas de que se servem (ou se serviam) os pintores para aprender a “bosquejar” as diferentes posturas do corpo humano; ao ler, nós também imprimimos certa postura ao texto, e é por isso que ele é vivo; mas essa postura, que é nossa invenção, só é possível porque há entre os elementos do texto uma relação regulada, uma *proporção*: tentei analisar essa proporção, descrever a disposição topológica que dá à leitura do texto clássico, ao mesmo tempo, o seu traçado e a sua liberdade.

1970, *Le Figaro Littéraire*.

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 feminilidade? 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 pelo qual foge o nosso sujeito, o branco-e-preto em que 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 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* ainda reina 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 revelar 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 linguagem no lugar daquele que era até então considerado seu 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 em que 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 livros em prosa a favor da condição essencialmente verbal da literatura, em face da qual todo recurso à 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 subutilização 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, a propósito, 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 fre-

qüentemente 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 nos atermos a essa 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 um código não pode se destruir, 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 mesma 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 instrumento 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”, o Autor diminuindo 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 é, doravante, feito e lido 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. Pelo contrário, o escriptor 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 porque (ou segue-se que) *escrever* já não pode designar uma operação de registro, de verificação, de representação, de “pintura” (como diziam os Clássicos), mas sim aquilo que os lingüistas, em seguida à 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, já não pode acreditar, segundo a visão patética dos seus predecessores, que tem a mão demasiado lenta para o seu pensamento ou para 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, dissociada 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 linguagem, 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, oriundas 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 pode apenas 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 que nunca se apoie 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 exemplarmente 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 já não possui 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 psiquê, a liberdade) sob a obra: encontrado o Autor, o texto está “explicado”, o crítico venceu; não é de 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 uma malha de meia que escapa) em todas as suas retomadas e em todos os seus estágios, mas não há fundo; o espaço da escritura deve ser percorrido, e não penetrado; a escritura propõe sentido sem parar, mas é sempre para evaporá-lo: ela procede a uma isenção sistemática do sentido. Por isso mesmo, a literatura (seria melhor passar a dizer a *escritura*), recusando designar ao texto (e ao mundo como texto) um “segredo”, isto é, um sentido último, libera uma atividade a que se poderia chamar contrateológica, propriamente revolucionária, pois a recusa de deter o sentido é finalmente recusar Deus e suas hipóteses, 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 já não pode ser pessoal: o leitor é um homem sem história, sem biografia, sem psicologia; ele é apenas esse *alguém* que mantém reunidos em um mesmo campo todos os traços de que é constituído o escrito. É por isso que é derrisório ouvir 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 se ocupou 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*.

DA OBRA AO TEXTO

É fato que, há alguns anos, operou-se (ou está se operando) certa mudança na idéia que temos da linguagem e, conseqüentemente, da obra (literária) que deve a essa mesma linguagem pelo menos a sua existência fenomênica. Essa mudança está evidentemente ligada ao desenvolvimento atual (entre outras disciplinas) da lingüística, da antropologia, do marxismo, da psicanálise (a palavra “ligação” é empregada aqui de uma maneira voluntariamente neutra: não se decide de uma determinação, mesmo que múltipla e dialética). A novidade que tem incidência sobre a noção de obra não provém necessariamente da renovação interior de cada uma dessas disciplinas, mas antes de seu encontro no nível de um objeto que por tradição não se vincula a nenhuma delas. Dir-se-ia, com efeito, que a *interdisciplinaridade*, de que hoje se faz um valor forte da pesquisa, não se pode efetivar por simples confronto de saberes especiais; a interdisciplinaridade não é fácil: começa *efetivamente* (e não pela simples formulação de um voto

pedoso) quando a solidariedade das antigas disciplinas se desfaz, talvez até violentamente, mediante as sacudidas da moda, em proveito de um objeto novo, de uma linguagem nova, que não estão, nem um nem outro, no campo das ciências que se tencionava tranqüilamente confrontar; é precisamente esse embaraço de classificação que permite diagnosticar uma determinada mutação. A mutação que parece tomar a idéia de obra não deve, entretanto, ser supervalorizada; ela participa de um deslizamento epistemológico, mais do que de uma verdadeira ruptura; esta, como muitas vezes se disse, teria intervindo no século passado, quando da aparição do marxismo e do freudismo; nenhuma nova ruptura se teria produzido desde então e pode-se dizer que, de certo modo, há cem anos que estamos na repetição. O que a História, a nossa História, nos permite hoje é apenas deslizar, variar, ultrapassar, repudiar. Assim como a ciência einsteiniana obriga a incluir no objeto estudado a *relatividade dos pontos de referência*, também a ação conjugada do marxismo, do freudismo e do estruturalismo obriga, em literatura, a relativizar as relações do escriptor, do leitor e do observador (do crítico). Diante da *obra* – noção tradicional, concebida durante muito tempo, e ainda hoje, de maneira por assim dizer newtoniana –, produz-se a exigência de um objeto novo, obtido por deslizamento ou inversão das categorias anteriores. Esse objeto é o *Texto*. Sei que esta palavra está na moda (eu mesmo sou levado a usá-la com freqüência), portanto é suspeita para alguns; mas é precisamente por isso que gostaria, de alguma maneira, de lembrar a mim mesmo as principais proposições em cujo cruzamento se encontra, a meus olhos, o Texto; a palavra “proposição” deve aqui ser entendida mais num sentido gramatical do que lógico: são enunciações, não argumentos, “toques”, se quiserem, abordagens que aceitam permanecer metafóricas. Aqui estão essas

proposições: dizem respeito ao método, aos gêneros, ao signo, ao plural, à filiação, à leitura, ao prazer.

* * *

1. O Texto não deve ser entendido como um objeto computável. Seria vão tentar separar materialmente as obras dos textos. Em particular, não se deve ser levado a dizer: a obra é clássica, o texto é de vanguarda; não se trata de estabelecer, em nome da modernidade, um quadro de honra grosseiro e declarar certas produções literárias *in* e outras *out* em razão de sua situação cronológica: pode haver “Texto” numa obra muito antiga, e muitos produtos da literatura contemporânea não são em nada textos. A diferença é a seguinte: a obra é um fragmento de substância, ocupa alguma porção do espaço dos livros (por exemplo, numa biblioteca). Já o Texto é um campo metodológico. A oposição poderia lembrar (mas de modo algum reproduzir termo a termo) a distinção proposta por Lacan: a “realidade” se mostra, o “real” se demonstra; da mesma forma, a obra se vê (nas livrarias, nos fichários, nos programas de exame), o texto se demonstra, se fala segundo certas regras (ou contra certas regras); a obra segura-se na mão, o texto mantém-se na linguagem: ele só existe tomado num discurso (ou melhor, é Texto pelo fato mesmo de o saber); o Texto não é a decomposição da obra, é a obra que é a cauda imaginária do Texto. Ou ainda: *só se prova o Texto num trabalho, numa produção*. A consequência é que o Texto não pode parar (por exemplo, numa prateleira de biblioteca); o seu movimento constitutivo é a *travessia* (ele pode especialmente atravessar a obra, várias obras).

* * *

2. Da mesma maneira, o Texto não pára na (boa) literatura; não pode ser abrangido numa hierarquia, nem mesmo numa simples divisão de gêneros. O que o constitui é, ao contrário (ou precisamente), a sua força de subversão com relação às antigas classificações. Como classificar Georges Bataille? Este escritor é um romancista, um poeta, um ensaísta, um economista, um filósofo, um místico? A resposta é tão difícil que, em geral, se prefere esquecer Bataille nos manuais de literatura; de fato, Bataille escreveu textos, ou até, talvez, um só e mesmo texto. Se o Texto suscita problemas de classificação (aliás, é uma de suas funções “sociais”), é porque sempre implica certa experiência do limite (para retomar uma expressão de Philippe Sollers). Thibaudet já falava (embora em sentido bastante restrito) de obras limites (como a *Vie de Rancé*, de Chateaubriand, que efetivamente, hoje, se nos mostra como um “texto”): o Texto é o que se coloca nos limites das regras da enunciação (racionalidade, legibilidade, etc.). Essa idéia não é retórica, não se recorre a ela para ser “heróico”: o Texto tenta colocar-se exatamente *atrás* do limite da *dóxa* (a opinião corrente, constitutiva das nossas sociedades democráticas, poderosamente auxiliada pelas comunicações de massa, acaso não se define por seus limites, sua energia de exclusão, sua *censura*?); tomando-se a palavra ao pé da letra, poder-se-ia dizer que o Texto é sempre *paradoxal*.

* * *

3. O Texto aborda-se, prova-se com relação ao signo. A obra se fecha sobre o significado. Pode-se atribuir a esse significado dois modos de significação: ou ele é tomado como aparente, e a obra então é objeto de uma ciência da letra, que é a filologia; ou, en-

tão, esse significado é reputado secreto, último, é preciso procurá-lo, e a obra depende, nesse caso, de uma hermenêutica, de uma interpretação (marxista, psicanalítica, temática, etc.); em suma, a obra funciona como um signo geral, e é normal que ela figure uma categoria institucional da civilização do Signo. O Texto, pelo contrário, pratica o recuo infinito do significado, o Texto é dilatatório; o seu campo é o do significante; o significante não deve ser imaginado como “a primeira parte do sentido”, seu vestíbulo material, mas, sim, ao contrário, como o seu *depois*; da mesma forma, o *infinito* do significante não remete a alguma idéia de inefável (de significado inominável), mas à de *jogo*; a geração do significante perpétuo (à maneira de um calendário de mesmo nome) no campo do Texto (ou antes, de que o Texto é o campo) não se faz segundo uma via orgânica de maturação, ou segundo uma via hermenêutica de aprofundamento, mas antes segundo um movimento serial de desligamentos, de encavalamentos, de variações; a lógica que regula o Texto não é compreensiva (definir “o que quer dizer” a obra), mas metonímica; o trabalho das associações, das contigüidades, das remissões, coincide com uma libertação de energia simbólica (se ela lhe faltasse, o homem morreria). A obra (no melhor dos casos) é *mediocrementemente* simbólica (sua simbólica não consegue ir longe, isto é, pára); o Texto é *radicalmente* simbólico: *uma obra de que se concebe, percebe e recebe a natureza integralmente simbólica é um texto*. O Texto é assim restituído à linguagem; como esta, ele é estruturado, mas descentralizado, sem fechamento (notemos, para responder à suspeita desdenhosa de “moda” que se levanta às vezes contra o estruturalismo, que o privilégio epistemológico reconhecido atualmente à linguagem deve-se precisamente ao fato de termos nele descoberto uma idéia paradoxal de estrutura: um sistema sem fim nem centro).

* * *

4. O Texto é plural. Isso não significa apenas que tem vários sentidos, mas que realiza o próprio plural do sentido: um plural *irredutível* (e não apenas aceitável). O Texto não é coexistência de sentidos, mas passagem, travessia; não pode, pois, depender de uma interpretação, ainda que liberal, mas de uma explosão, de uma disseminação. O plural do Texto deve-se, efetivamente, não à ambigüidade de seus conteúdos, mas ao que se poderia chamar de *pluralidade estereográfica* dos significantes que o tecem (etimologicamente, o texto é um tecido): o leitor do Texto poderia ser comparado a um sujeito desocupado (que tivesse distendido em si todo imaginário); esse sujeito bastante vazio passeia (foi o que aconteceu ao autor destas linhas, e foi aí que ele captou uma idéia viva do Texto) no flanco de um vale em cujo fundo corre um *oued* (o *oued* foi colocado aí para atestar certo estranhamento); o que ele capta é múltiplo, irredutível, proveniente de substâncias e de planos heterogêneos, destacados: luzes, cores, vegetação, calor, ar, explosões tênues de ruídos, gritos agudos de pássaros, vozes de crianças do outro lado do vale, passagens, gestos, trajes de habitantes aqui perto ou lá longe; todos esses incidentes são parcialmente identificáveis; provêm de códigos conhecidos, mas a sua combinação é única, fundamenta o passeio em diferença que nunca poderá repetir-se senão como diferença. É o que se passa com o Texto: não pode ser ele mesmo senão na sua diferença (o que não quer dizer na sua individualidade); a sua leitura é *semelfactive* [*semelfactive*] (o que torna ilusória qualquer ciência indutiva-dedutiva dos textos: não há “gramática” do texto) e, no entanto, inteiramente tecida de citações, de referências, de ecos: linguagens culturais (que linguagem não o seria?), antecedentes ou contemporâneas,

que o atravessam de fora a fora numa vasta estereofonia. O intertextual em que é tomado todo texto, pois ele próprio é o entretexto de outro texto, não pode confundir-se com alguma origem do texto: buscar as “fontes”, as “influências” de uma obra é satisfazer ao mito da filiação; as citações de que é feito um texto são anônimas, indiscerníveis e, no entanto, *já lidas*: são citações sem aspas. A obra não perturba nenhuma filosofia monista (existem, como se sabe, antagonistas); para essa filosofia, o plural é o Mal. Assim, diante da obra, o Texto poderia tomar por divisa a palavra do homem possuído pelos demônios (Marcos, 5, 9): “O meu nome é legião, pois nós somos muitos.” A textura plural ou demoníaca que opõe o Texto à obra pode acarretar remanejamentos profundos de leitura, exatamente naquilo em que o monologismo parece ser a Lei: certos “textos” da Sagrada Escritura, assumidos tradicionalmente pelo monismo teológico (histórico ou anagógico), oferecer-se-ão talvez a uma difração dos sentidos (isto é, finalmente a uma leitura materialista), enquanto a interpretação marxista da obra, até aqui resolutamente monista, poderá, pluralizando-se, materializar-se mais (se, todavia, as “instituições” marxistas o permitirem).

* * *

5. 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 com a obra (são os “direitos autorais”, a bem dizer recentes, já que só foram legalizados pela Revolução Francesa). Quanto ao Texto, lê-se

sem a inscrição do Pai. A metáfora do Texto ainda aqui se dissocia da metáfora da obra; esta remete à imagem de um *organismo* que cresce por expansão vital, por “desenvolvimento” (palavra significativamente ambígua: biológica e retórica); o Texto tem a metáfora da *rede*; se o Texto se estende, é sob o efeito de uma combinatória, de uma sistemática (imagem, aliás, próxima da visão da biologia atual sobre o ser vivo); nenhum “respeito” vital é, pois, devido ao Texto: ele pode ser *quebrado* (é o que fazia a Idade Média com dois textos, aliás, autoritários: as Escrituras e Aristóteles); o Texto pode ser lido sem a garantia de seu pai; a restituição do intertexto vem abolir paradoxalmente a herança. Não é que o Autor não possa “voltar” no Texto, no seu texto; mas será, então, por assim dizer, a título de convidado; se for romancista, inscreve-se nele como uma das personagens, desenhada no tapete; a sua inscrição já não é privilegiada, paterna, alética, mas lúdica: ele torna-se, por assim dizer, um autor de papel; a sua vida já não é a origem das suas fábulas, mas uma fábula concorrente com a obra; há uma reversão da obra sobre a vida (e não mais o contrário); é a obra de Proust, de Genet, que permite ler a vida deles como um texto: a palavra “bio-grafia” readquire um sentido forte, etimológico; e, ao mesmo tempo, a sinceridade da enunciação, verdadeira “cruz” da moral literária, torna-se um falso problema: também o *eu* que escreve o texto nunca é mais do que um *eu* de papel.

* * *

6. A obra é geralmente o objeto de um consumo; não estou aqui fazendo nenhuma demagogia ao referir-me à chamada cultura de consumo, mas é preciso reconhecer que hoje é a “qualidade” da obra (o que supõe finalmente uma apreciação do “gosto”), e não

a operação mesma da leitura, que pode estabelecer diferenças entre os livros: a leitura “erudita” não difere estruturalmente da leitura de trem (nos trens). O Texto (mesmo que fosse apenas por sua freqüente “ilegibilidade”) decanta a obra (se ela permitir) do seu consumo e a recolhe como jogo, trabalho, produção, prática. Isso significa que o Texto pede que se tente abolir (ou pelo menos diminuir) a distância entre a escritura e a leitura, não pela intensificação da projeção do leitor sobre a obra, mas ligando-os a ambos numa só e mesma prática significante. A distância que separa a leitura da escritura é histórica. No tempo da mais forte divisão social (antes da instauração das culturas democráticas), ler e escrever eram igualmente privilégios de classe: a Retórica, grande código literário daqueles tempos, ensinava a escrever (mesmo que aquilo que era então escrito fossem discursos e não textos); é significativo que o advento da democracia tenha subvertido a palavra de ordem: a Escola (secundária) se gloria de ensinar a *ler* (bem) e não mais a escrever (o sentimento dessa carência volta hoje à moda: reclama-se do mestre que ensine ao secundarista a “exprimir-se”, o que é um pouco substituir uma censura por um contra-senso).

Realmente, *ler*, no sentido de *consumir*, não é *jogar* com o texto. “Jogar” deve ser tomado aqui no sentido polissêmico do termo: o próprio texto *joga* (como uma porta, como um aparelho em que há “jogo”); e o leitor, ele *joga* duas vezes: *joga com* o Texto (sentido lúdico), busca uma prática que o re-produza; mas, para que essa prática não se reduza a uma *mimesis* passiva, interior (o Texto é justamente aquilo que resiste a essa redução), ele *joga* o jogo de representar o Texto; não se pode esquecer de que *jouer* (além de ter um sentido lúdico: jogar, brincar; e um sentido cênico: representar) é também um termo musical (tocar); a história da música (como prática, não como arte) é, aliás, paralela à do Texto; houve

época em que, sendo numerosos os amadores ativos (pelo menos no interior de certa classe), “tocar” (*jouer*) e “ouvir” constituíam atividades pouco diferenciadas; depois apareceram sucessivamente duas funções: primeiro, a de *intérprete*, a quem o público burguês (embora ainda soubesse tocar um pouco: é toda a história do piano) delegava o seu jogo; depois, a função de amador (passivo), que ouve música sem saber tocar (ao piano sucedeu efetivamente o disco); sabe-se que hoje a música pós-serial subverteu o papel do “intérprete”, a quem se pede que seja uma espécie de co-autor da partitura que ele completa mais do que “exprime”. O Texto é mais ou menos uma partitura desse novo gênero: solicita do leitor uma colaboração prática. Grande inovação, pois a obra, quem a executa? (Mallarmé levantou a questão: quer que o auditório produza o livro.) Hoje apenas o crítico executa a obra (admito o jogo de palavras). A redução da leitura a simples consumo é evidentemente responsável pelo “tédio” que muitos experimentam diante do texto moderno (“ilegível”), do filme ou do quadro de vanguarda: entender-se quer dizer que não se pode produzir o texto, jogar com ele, desfazê-lo, *dar-lhe partida*.

* * *

7. Isso leva a colocar (a propor) uma última abordagem do Texto: a do prazer. Não sei se já existiu uma estética hedonista (as filosofias eudemonistas são raras). Por certo que existe um prazer da obra (de certas obras); posso encantar-me lendo e relendo Proust, Flaubert, Balzac e até, por que não, Alexandre Dumas; mas esse prazer, por mais vivo que seja, e mesmo despojado de qualquer preconceito, permanece parcialmente (salvo um esforço crítico excepcional) um prazer de consumo: pois, se posso ler esses

autores, sei também que não posso *re-escrevê-los* (que não se pode hoje escrever “assim”); e esse saber bastante triste basta para me separar da produção dessas obras, no momento em que o afastamento delas funda a minha modernidade (ser moderno não é reconhecer verdadeiramente o que não se pode recomeçar?). O texto está ligado ao gozo, isto é, ao prazer sem separação. Ordem do significante, o Texto participa a seu modo de uma utopia social; antes da História (supondo-se que esta não escolha a barbárie), o Texto cumpre, se não a transparência das relações sociais, pelo menos a das relações de linguagem: ele é o espaço em que nenhuma linguagem leva vantagem sobre outra, em que as linguagens circulam (conservando o sentido circular do termo).

* * *

Essas poucas proposições não constituem forçosamente as articulações de uma Teoria do Texto. Isso não se deve apenas às insuficiências do apresentador (que, por outro lado, em muitos pontos, não fez mais do que retomar o que se busca em torno dele). Deve-se, sim, ao fato de que uma Teoria do texto não pode satisfazer-se com uma exposição metalingüística: a destruição da metalinguagem, ou pelo menos (pois que pode haver necessidade de se recorrer a ela provisoriamente) a sua colocação sob suspeita, faz parte da própria teoria: o próprio discurso sobre o Texto não deveria ser senão texto, pesquisa, trabalho de texto, já que o Texto é esse espaço *social* que não deixa nenhuma linguagem ao abrigo, exterior, nem nenhum sujeito de enunciação em situação de juiz, de mestre, de analista, de confessor, de decifrador: a teoria do Texto só pode coincidir com uma prática da escritura.

1971, *Revue d'Esthétique*.

O DISCURSO DA HISTÓRIA

A descrição formal dos conjuntos de palavras superiores à frase (a que se chamará, por comodidade, *discurso*) não data de hoje: de Górgias ao século XIX, foi objeto próprio da antiga retórica. Os desenvolvimentos recentes da ciência lingüística lhe dão, entretanto, nova atualidade e novos meios: talvez uma lingüística do discurso seja doravante possível; em razão de suas incidências na análise literária (cuja importância no ensino é conhecida), ela constitui mesmo uma das principais tarefas da semiologia.

Essa lingüística segunda, ao mesmo tempo que deve buscar os universais do discurso (se é que existem), sob forma de unidades e de regras gerais de combinação, deve evidentemente decidir se a análise estrutural permite conservar a antiga tipologia dos discursos, se ainda é legítimo opor o discurso poético ao discurso romanesco, a narrativa de ficção à narrativa histórica. A respeito desse último ponto é que se gostaria de propor aqui algumas reflexões: a narração dos acontecimentos passados, submetida comumente, em

nossa cultura, desde os gregos, à sanção da “ciência” histórica, colocada sob a caução imperiosa do “real”, justificada por princípios de exposição “racional”, essa narração difere realmente, por algum traço específico, por uma pertinência indubitável, da narração imaginária, tal como se pode encontrar na epopéia, no romance, no drama? E, se esse traço – ou essa pertinência – existir, em que lugar do sistema discursivo, em que nível da enunciação deverá colocar-se? Para tentar sugerir uma resposta a essa pergunta, observar-se-á aqui, de maneira livre, nada exaustiva, o discurso de alguns grandes historiadores clássicos, tais como Heródoto, Maquiavel, Bossuet e Michelet.

1. Enunciação

Em primeiro lugar, em que condições o historiador clássico é levado – ou autorizado – a designar, ele próprio, no seu discurso, o ato pelo qual o profere? Em outros termos, quais são, no nível do discurso – e não mais da língua –, os *shifters* (no sentido que Jakobson dá ao termo¹) que permitem a passagem do enunciado à enunciação (ou inversamente)?

Parece que o discurso histórico comporta dois tipos regulares de embeantes. O primeiro tipo reúne o que se poderia chamar de embeantes de *escuta*. Essa categoria foi identificada, em nível de língua, por Jakobson, sob o nome de *testimonial* e sob a fórmula C^cCa^1/Ca^2 : além do evento relatado (C^c), o discurso menciona, ao mesmo tempo, o ato do informador (Ca^1) e a palavra do enunciante que a ele se refere (Ca^2). Esse *shifter* designa, então, toda

.....
1. R. Jakobson, *Essais de linguistique générale*, op. cit., cap. IX.

menção das fontes, dos testemunhos, toda referência a uma *escuta* do historiador, recolhendo um *albures* do seu discurso e dizendo-o. A *escuta* explícita é uma escolha, pois é possível não se referir a ela; ela aproxima o historiador do etnólogo quando menciona o seu informante; encontra-se, pois, abundantemente esse *shifter* nos historiadores-etnólogos, como Heródoto. Suas formas são variadas: vão das incisivas do tipo *como ouvi dizer, pelo que é do nosso conhecimento*, ao presente do historiador, tempo que atesta a intervenção do enunciador, e a toda menção da experiência pessoal do historiador; é o caso de Michelet que “escuta” a História da França a partir de uma iluminação subjetiva (a revolução de julho de 1830) e menciona isso em seu discurso. O *shifter* da *escuta* não é, evidentemente, pertinente ao discurso histórico: encontramos-lo com frequência na conversação e em certos artifícios de exposição do romance (casos contados segundo certos informantes fictícios de que se faz menção).

O segundo tipo de *shifters* cobre todos os signos declarados pelos quais o enunciante, no caso o historiador, organiza o seu próprio discurso, retoma-o, modifica-o durante o percurso, enfim, dispõe pontos explícitos de referência. É um *shifter* importante, e os “organizadores” do discurso podem receber expressões variadas; podem reduzir-se todas, entretanto, à indicação de um movimento do discurso com relação à sua matéria, ou, mais exatamente, ao longo dessa matéria, um pouco à moda dos dêiticos temporais ou locativos *eis aqui/eis aí*; teremos então, com relação ao fluxo da enunciação: a imobilidade (*como dissemos acima*), a volta-acima (*altius repetere, replicare da più alto luogo*), a volta-abaxo (*ma ritornando all’ordine nostro, dico come...*), a parada (*sobre ele, nada acrescentaremos*), o anúncio (*eis as outras ações dignas de memória que ele praticou durante o seu reinado*). O *shifter* de organização coloca um problema importante, que não podemos mais do que indicar

shifters de organização atestam, com efeito – mesmo por certas digressões de aparência racional –, a função preditiva do historiador: é na medida em que ele *sabe* o que ainda não foi contado que o historiador, tal qual o agente do mito, tem necessidade de duplicar o escoamento crônico dos acontecimentos por referências ao tempo próprio de sua palavra.

Os signos (ou *shifters*) de que se acabou de falar apenas dizem respeito ao próprio processo de enunciação. Há outros que já não mencionam o ato de enunciação, mas, na terminologia de Jakobson, os seus protagonistas (T^s), destinatário ou enunciador. É fato notável e bastante enigmático não comportar o discurso literário, senão muito raramente, signos do “leitor”; pode-se até dizer que aquilo que o especifica é ser – aparentemente – um discurso sem *tu*, embora na realidade toda a estrutura desse discurso implique um “sujeito” da leitura. No discurso histórico, os signos de destinação estão geralmente ausentes: apenas serão encontrados quando a História se dá como uma lição; é o caso da *História universal*, de Bossuet, discurso endereçado nomeadamente pelo preceptor ao príncipe, seu aluno; mesmo assim, esse esquema só é possível, de certo modo, na medida em que o discurso de Bossuet se considera como reproduzindo homologicamente o discurso que o próprio Deus mantém com os homens, precisamente sob forma da História que lhes dá: é porque a História dos homens é a Escritura de Deus que Bossuet, mediador dessa escritura, pode estabelecer uma relação de destinação entre o jovem príncipe e ele.

Os signos do enunciador (ou destinador) são evidentemente muito mais freqüentes; devemos arrolar, nesse caso, todos os fragmentos de discurso em que o historiador, sujeito vazio da enunciação, vai-se pouco a pouco enchendo de predicados variados destinados a fundá-lo como uma *pessoa*, provida de uma plenitude

psicológica, ou ainda (o termo é preciosamente repleto de imagens) de uma *continência*. Assinalar-se-á aqui uma forma particular desse “preenchimento”, que diz respeito mais diretamente à crítica literária. Trata-se do caso em que o enunciador entende “ausentar-se” do seu discurso e em que há, conseqüentemente, carência sistemática de qualquer signo que remeta ao emissor da mensagem histórica: a história parece contar-se sozinha. Esse acidente tem uma carreira considerável, pois que corresponde de fato ao discurso histórico dito “objetivo” (em que o historiador jamais inter-vém). Na realidade, nesse caso, o enunciador anula a sua pessoa passional, mas a substitui por outra pessoa, a pessoa “objetiva”: o sujeito subsiste em sua plenitude, mas como sujeito objetivo; é o que Fustel de Coulanges chamava significativamente (e com bastante singeleza) de “castidade da História”. Em nível de discurso, a objetividade – ou carência dos signos do enunciante – aparece assim como uma forma particular de imaginário, o produto do que se poderia chamar de ilusão referencial, visto que o historiador pretende deixar o referente falar por si só. Essa ilusão não é exclusiva do discurso histórico: quantos romancistas – na época realista – imaginam ser “objetivos” porque suprimem no discurso os signos do *eu*! A lingüística e a psicanálise conjugadas deixam-nos hoje muito mais lúcidos com relação a uma enunciação privativa: sabemos que as carências dos signos são também significantes.

Para terminar rapidamente com a enunciação, temos de mencionar o caso particular – previsto por Jakobson, em nível de língua, na tabela de seus *shifters* – em que o enunciador do discurso é ao mesmo tempo participante do processo enunciado, em que o protagonista do enunciado é o mesmo protagonista da enunciação (T^c/T^s), em que o historiador, ator quando do evento, dele se torna o narrador: é o caso de Xenofonte, participante da retirada

dos Dez Mil e dela se tornando depois o historiador. O exemplo mais ilustre dessa junção do *eu* enunciado com o *eu* enunciante é, sem dúvida, o *ele* de César. Esse célebre *ele* pertence ao enunciado; quando César se torna explicitamente enunciante, passa ao *nós* (*ut supra demonstravimus*). O *ele* cesariano mostra-se, à primeira vista, mergulhado em meio aos outros participantes do processo enunciado e, por causa disso, viu-se nele o signo supremo da objetividade; parece, entretanto, poder-se diferenciá-lo formalmente. Como? Observando que os seus predicados são constantemente selecionados: o *ele* cesariano só suporta certos sintagmas que poderíamos chamar de sintagmas do chefe (*dar ordens, reunir e presidir assembleias, visitar, mandar fazer, felicitar, explicar, pensar*), muito próximos, de fato, de certos performativos em que a palavra se confunde com o ato. Há outros exemplos deste *ele*, ator passado e narrador presente (particularmente em Clausewitz): mostram que a escolha do pronome apessoal não passa de um alibi retórico e que a verdadeira situação do enunciante se manifesta na escolha dos sintagmas com que cerca os seus atos passados.

2. Enunciado

O enunciado histórico deve prestar-se a um recorte destinado a produzir unidades do conteúdo, que se poderá classificar em seguida. Essas unidades do conteúdo representam aquilo de que fala a história; como significados, não são nem o referente puro nem o discurso completo: o conjunto delas é constituído pelo referente delineado, nomeado, já inteligível, mas ainda não submetido a uma sintaxe. Não se empreenderá aqui a tarefa de aprofundar essas classes de unidades, o trabalho seria prematuro; limitar-nos-emos a algumas observações prévias.

O enunciado histórico, assim como o enunciado frásico, comporta “existentes” e “ocorrentes”, seres, entidades e seus predicados. Ora, um primeiro exame deixa prever que uns e outros (separadamente) podem constituir listas relativamente fechadas, por conseguinte passíveis de dominar, em suma, *coleções*, cujas unidades acabam por repetir-se mediante combinações evidentemente variáveis; assim, em Heródoto, os existentes reduzem-se a dinastias, príncipes, generais, soldados, povos e lugares; e os ocorrentes, a ações tais como devastar, submeter, aliar-se, fazer uma expedição, reinar, lançar mão de um estratagema, consultar o oráculo, etc. Sendo essas coleções (relativamente) fechadas, devem oferecer-se a certas regras de substituição e de transformação, e deve ser possível estruturá-las – tarefa de maior ou menor dificuldade, evidentemente, conforme os historiadores; as unidades herodotianas, por exemplo, dependem, em linhas gerais, de um único léxico, o da guerra; seria uma questão de saber se, para os historiadores modernos, devem-se esperar associações mais complexas de léxicos diferentes e se, mesmo nesse caso, o discurso histórico não é sempre fundamentado, finalmente, em coleções fortes (é melhor falar de *coleções*, não de *léxicos*, pois ficamos aqui apenas no plano do conteúdo). Maquiavel parece ter tido a intuição dessa estrutura: no início de sua *História de Florença*, ele apresenta a sua “coleção”, isto é, a lista dos objetos jurídicos, políticos, étnicos, que serão a seguir mobilizados e combinados na sua narração.

No caso de coleções mais fluidas (em historiadores menos arcaicos do que Heródoto), as unidades do conteúdo podem, todavia, receber uma estruturação forte não do léxico, mas da temática pessoal do autor; tais objetos temáticos (recorrentes) são numerosos num historiador romântico como Michelet; mas podemos perfeitamente encontrá-los em autores tidos como intelectuais:

em Tácito, a *fama* é uma unidade pessoal, e Maquiavel assenta a sua história em uma oposição temática, a do *mantenere* (verbo que remete à energia fundamental do homem de governo) ao *ruinare* (que, ao contrário, implica uma lógica da decadência das coisas)⁵. Escusado dizer que, através dessas unidades temáticas, o mais das vezes prisioneiras de uma palavra, reencontramos unidades do discurso (e não mais apenas do conteúdo); atingimos assim o problema da denominação dos objetos históricos: a palavra pode economizar uma situação ou uma seqüência de ações; ela favorece a estruturação na medida em que, projetada em conteúdo, ela própria é uma pequena estrutura; assim Maquiavel se serve da *conjuração* para economizar a explicação de um dado complexo, designando a única possibilidade de luta que subsiste quando um governo é vitorioso de todas as inimizadas declaradas abertamente. A denominação, ao permitir uma articulação forte do discurso, reforça-lhe a estrutura; as histórias fortemente estruturadas são histórias substantivas: Bossuet, para quem a história dos homens é estruturada por Deus, usa abundantemente das seqüências de condensados substantivos⁶.

Essas observações dizem respeito tanto aos ocorrentes quanto aos existentes. Os próprios processos históricos (seja qual for o seu desenvolvimento terminológico) levantam – entre outros – um problema interessante: o de seu estatuto. O estatuto de um processo pode ser assertivo, negativo, interrogativo. Ora, o estatuto do discurso histórico é uniformemente assertivo, constativo; o

5. Cf. E. Raimondi, *Opere di Niccolò Machiavelli*, Milão, Ugo Mursia, 1966.

6. Exemplo: “Nisto se vê, antes de tudo, a inocência e a sabedoria do jovem José...; seus sonhos misteriosos...; seus irmãos enciumados...; a venda desse grande homem...; a fidelidade que ele mantém para com o seu amo...; sua castidade admirável; as perseguições que ela lhe atrai; sua prisão e sua constância...” (Bossuet, *Discours sur l’Histoire universelle*, in *Oeuvres*, Paris, Gallimard, “Bibl. de La Pléiade”, 1961, p. 674).

fato histórico está ligado lingüisticamente a um privilégio de ser: conta-se o que foi, não o que não foi ou o que foi duvidoso. Enfim, o discurso histórico desconhece a negação (ou conhece raramente, de maneira excêntrica). Esse fato pode ser curiosamente – mas significativamente – posto em confronto com a disposição que se encontra num enunciante bem diferente do historiador, que é o psicótico, incapaz de aplicar a um enunciado uma transformação negativa⁷; pode-se dizer que, em certo sentido, o discurso “objetivo” (é o caso da história positivista) alcança a situação do discurso esquizofrênico; num caso como no outro, há censura radical da enunciação (cujo sentimento, e só ele, permite a transformação negativa), refluxo maciço do discurso para o enunciado e mesmo (no caso do historiador) para o referente: ninguém está presente para assumir o enunciado.

Para abordar um outro aspecto, essencial, do enunciado histórico, há que se dizer uma palavra sobre as classes de unidade do conteúdo, e sua sucessão. Essas classes são, ao que indica uma primeira sondagem, as mesmas que se acreditou poder descobrir na narrativa de ficção⁸. A primeira classe cobre todos os segmentos do discurso que remetem a um significado implícito, segundo um processo metafórico; assim, Michelet descreve o multicolorido dos trajes, a alteração dos brasões e a mistura dos estilos arquitetônicos, no começo do século XV, como significantes de um significado único: a divisão moral da Idade Média que está terminando; essa classe é, então, a dos índices, ou, mais exatamente, dos signos (é uma classe muito abundante no romance clássico). A se-

7. L. Irigaray, “Négation et transformation négative dans le langage des schizophrènes”, *Langages*, nº 5, março de 1967, pp. 84-98.

8. Cf. “Introduction à l’analyse structurale du récit”, *Communications*, nº 8, novembro de 1966. (Retomado na col. “Points Essais” Ed. du Seuil, 1981.)

gunda classe de unidades é constituída pelos fragmentos do discurso de natureza arazoadora, silogística, ou, mais exatamente, entimemática, pois que se trata quase sempre de silogismos imperfeitos, aproximativos⁹. Os entimemas não são propriedade do discurso histórico; são freqüentes no romance, onde as bifurcações do entrecho são, em geral, justificadas aos olhos do leitor por pseudo-arazoados de tipo silogístico. O entimema dispõe no discurso histórico um inteligível não simbólico, e é nisso que é interessante: subsiste ele nas histórias recentes, cujo discurso tenta romper com o modelo clássico, aristotélico? Enfim, uma terceira classe de unidades – e não a menor – recebe aquilo a que se chama, desde Propp, as “funções” da narrativa, ou pontos cardeais de onde o enredo pode tomar um andamento diferente; essas funções agrupam-se sintagmaticamente em segmentos fechados, logicamente saturados, ou seqüências; assim, em Heródoto, encontra-se, repetidas vezes, uma seqüência *Oráculo*, composta de três termos, dos quais cada um é alternativo (consultar ou não, responder ou não, seguir ou não), e que podem ser separados uns dos outros por outras unidades estranhas à seqüência: essas unidades ou são termos de outra seqüência, e o esquema é então de imbricação, ou são expansões menores (informações, índices), e o esquema é então o de uma catálise que preenche os interstícios dos núcleos.

Generalizando – talvez abusivamente – essas poucas observações sobre a estrutura do enunciado, pode-se sugerir que o discurso histórico oscila entre dois pólos, segundo a densidade respectiva de seus índices e funções. Quando as unidades indiciais, num historiador, predominam (remetendo a cada instante a um significa-

.....
 9. Eis o esquema silogístico de uma passagem de Michelet (*Histoire du Moyen Age*, t. III, liv. VI, cap. II): 1) Para desviar o povo da revolta, é preciso ocupá-lo. 2) Ora, o melhor meio é lançar-lhe um homem. 3) Portanto, os príncipes escolheram o velho Aubriot, etc.

do implícito), a História é levada para uma forma metafórica e se avizinha do lírico e do simbólico: é o caso, por exemplo, de Michelet. Quando, pelo contrário, são as unidades funcionais as predominantes, a História toma uma forma metonímica, aparenta-se à epopéia: poder-se-ia dar como exemplo puro dessa tendência a história narrativa de Augustin Thierry. Existe, para dizer a verdade, uma terceira História: aquela que, pela estrutura do discurso, tenta reproduzir a estrutura das escolhas vividas pelos protagonistas do processo relatado; nela predominam os raciocínios; é uma história reflexiva, a que se pode chamar ainda história estratégica, e Maquiavel seria o seu melhor exemplo.

3. Significação

Para que a História não signifique, é necessário que o discurso se limite a uma pura série inestruturada de anotações: é o caso das cronologias e dos anais (no sentido puro do termo). No discurso histórico constituído (“fornado”, poderíamos dizer), os fatos relatados funcionam irresistivelmente quer como índices, quer como núcleos cuja seqüência mesma tem valor indicial; e, mesmo quando os fatos fossem apresentados de maneira anárquica, eles significariam pelo menos a anarquia e remeteriam a certa idéia negativa da história humana.

Os significados do discurso histórico podem ocupar pelo menos dois níveis diferentes. Há primeiro um nível imanente à matéria enunciada; esse nível detém todos os sentidos que o historiador dá voluntariamente aos fatos que relata (o multicolorido dos trajes do século XV para Michelet, a importância de certos conflitos para Tucídides, etc.); dessa espécie podem ser as “lições”, ou

morais ou políticas, que o narrador tira de certos episódios (Maquiavel, Bossuet). Se a “lição” é contínua, atinge-se um segundo nível, o de um significado que transcende a todo o discurso histórico, transmitido pela temática do historiador, que se tem direito de identificar à forma do significado; assim, a imperfeição mesma da estrutura narrativa em Heródoto (nascida de certas *séries* de fatos sem fechamento) remete finalmente a certa filosofia da História, que é a disponibilidade do mundo dos homens sob a lei dos deuses; assim também, em Michelet, a estruturação fortíssima dos significados particulares, articulados em oposições (antíteses no nível do significante), tem como sentido final uma filosofia maniqueísta da vida e da morte. No discurso histórico da nossa civilização, o processo de significação visa sempre a “preencher” o sentido da História: o historiador é aquele que reúne menos fatos do que significantes e os relata, quer dizer, organiza-os com a finalidade de estabelecer um sentido positivo e de preencher o vazio da série pura.

Como se vê, por sua própria estrutura e sem que haja necessidade de recorrer à substância do conteúdo, o discurso histórico é essencialmente elaboração ideológica, ou, para ser mais preciso, *imaginário*, se é verdade que o imaginário é a linguagem pela qual o enunciante de um discurso (entidade puramente lingüística) “preenche” o sujeito da enunciação (entidade psicológica ou ideológica). Compreende-se daí que a noção de “fato” histórico tenha muitas vezes suscitado, aqui e ali, certa desconfiança. Já dizia Nietzsche: “Não existe fato em si. É sempre preciso começar por introduzir um sentido para que haja um fato.” A partir do momento em que a linguagem intervém (e quando não interviria?), o fato só pode ser definido de maneira tautológica: o notado procede do

notável, mas o notável não é – desde Heródoto, quando a palavra perdeu a sua acepção mítica – senão aquilo que é digno de memória, isto é, digno de ser notado. Chega-se assim a esse paradoxo que pauta toda a pertinência do discurso histórico (com relação a outros tipos de discurso): o fato nunca tem mais do que uma existência lingüística (como termo de um discurso), e, no entanto, tudo se passa como se essa existência não fosse senão a “cópia” pura e simples de uma outra existência, situada num campo extra-estrutural, o “real”. Esse discurso é, sem dúvida, o único em que o referente é visado como exterior ao discurso, sem que nunca seja, entretanto, possível atingi-lo de fora do discurso. Faz-se, pois, necessário indagar com mais precisão qual o lugar do “real” na estrutura discursiva.

O discurso histórico supõe, se assim se pode dizer, uma dupla operação, bastante arresgada. Num primeiro momento (essa decomposição não é, evidentemente, mais que metafórica), o referente é destacado do discurso, fica-lhe exterior, fundador, é considerado como seu regulador: é o tempo das *res gestae*, e o discurso se dá simplesmente como *história rerum gestarum*; mas, num segundo momento, é o próprio significado que é rechaçado, confundido no referente; o referente entra em relação direta com o significante e o discurso, encarregado apenas de *exprimir* o real, acredita fazer a economia do termo fundamental das estruturas imaginárias, que é o significado. Como todo discurso de pretensão “realista”, o da história acredita conhecer apenas um esquema semântico de dois termos, o referente e o significante; a confusão (ilusória) do referente com o significado define, como se sabe, os discursos *sui-referenciais*, como o discurso performativo; pode-se dizer que o discurso histórico é um discurso performativo com trucagem, em

que o constativo (o descritivo) aparente não é de fato mais do que o significante do ato de palavra como ato de autoridade¹⁰.

Em outros termos, na história “objetiva”, o “real” nunca é mais do que um significado não formulado, abrigado atrás da onipotência aparente do referente. Essa situação define o que se poderia chamar de *efeito do real*. A eliminação do significado para fora do discurso “objetivo”, deixando confrontar-se aparentemente o “real” com sua expressão, não deixa de produzir um novo sentido, tanto é verdade, uma vez mais, que, num sistema, toda carência de elemento é ela própria significante. Esse novo sentido – extensivo a todo o discurso histórico e que finalmente define a sua pertinência – é o próprio real, transformado subrepticamente em significado vergonhoso: o discurso histórico não acompanha o real, não faz mais do que significá-lo, repetindo continuamente *aconteceu*, sem que essa asserção possa ser jamais outra coisa que não o reverso significado de toda a narração histórica.

O prestígio do *aconteceu* tem uma importância e uma amplitude verdadeiramente históricas. Há um gosto de toda a nossa civilização pelo efeito de real, atestado pelo desenvolvimento de gêneros específicos como o romance realista, o diário íntimo, a literatura de documento, o *fait divers*, o museu histórico, a exposição de objetos antigos, e principalmente o desenvolvimento maciço da fotografia, cujo único traço pertinente (comparada ao desenho) é precisamente significar que o evento representado *real-*

.....
10. Thiers exprimiu com muita pureza e singeleza essa ilusão referencial, ou essa confusão do referente com o significado, fixando assim o ideal do historiador: “Ser simplesmente verdadeiro, ser o que são as próprias coisas, não ser nada mais do que elas, nada ser senão por elas, como elas, tanto quanto elas.” (Citado por C. Jullian, *Historiens français du XIX^e siècle*, Paris, Hachette, s.d., p. LXIII.)

*mente se deu*¹¹. Secularizada, a relíquia nada mais detém de sagrado, a não ser esse sagrado mesmo que está ligado ao enigma daquilo que foi, que já não é e que se dá, no entanto, a ler como signo presente de uma coisa morta. Inversamente, a profanação das relíquias é de fato destruição do próprio real, a partir dessa intuição de que o real nunca é mais do que um sentido, revogável quando a história o exige e pede uma verdadeira subversão dos próprios fundamentos da civilização¹².

Por recusar assumir o real como significado (ou ainda destacar o referente de sua simples asserção), compreende-se que a história tenha chegado, no momento privilegiado em que tentou constituir-se em gênero, isto é, no século XIX, a ver na relação “pura e simples” dos fatos a melhor prova desses fatos, e instituir a narração como significante privilegiado do real. Augustin Thierry fez-se teórico dessa história narrativa, que busca a sua “verdade” no cuidado mesmo com a narração, na arquitetura de suas articulações e na abundância de suas expansões (chamadas, no caso, de “pormenores concretos”¹³. Fecha-se, assim, o círculo paradoxal: a estrutura narrativa, elaborada no cadinho das ficções (através dos mitos e das primeiras epopéias), torna-se, a uma só vez, signo e prova da realidade. Assim, compreende-se que o apagamento (se

.....
11. Cf. “La rhétorique de l’image”, *Communications*, n° 4, novembro de 1964. (Retomado em *L’Obvie et l’Obtus*, 1982. Cf. também *La chambre claire*, 1980. [Nota do editor francês.]

12. É o sentido que se deve dar, sem dúvida, além de qualquer subversão propriamente religiosa, ao gesto dos Guardas Vermelhos ao profanarem o templo do lugar onde nasceu Confúcio (janeiro de 1967); lembremos que a expressão “revolução cultural” traduz, muito mal, “destruição dos fundamentos da civilização”.

13. “Foi dito que o objetivo do historiador era contar, não provar; não sei, mas estou certo de que em história o melhor gênero de prova, o mais capaz de tocar e de convencer os espíritos, o que permite o menor grau de desconfiança e deixa menos dúvidas, é a narração completa...” (A. Thierry, *Récit des temps mérovingiens*, vol. II, Paris, Furne, 1851, p. 227.)

não o desaparecimento) da narração na ciência histórica atual, que procura falar das estruturas mais do que das cronologias, implica muito mais do que uma simples mudança de escola: uma verdadeira transformação ideológica; a narração histórica morre porque o signo da História é doravante menos o real do que o inteligível.

1967, *Informação sobre as ciências sociais*.

O EFEITO DE REAL

Quando Flaubert, descrevendo a sala onde se encontra a senhora Aubain, patroa de Felicité, diz-nos que “um velho piano suportava, sob um barômetro, um monte piramidal de caixas”¹; quando Michelet, contando a morte de Charlotte Corday e relatando que, na prisão, antes de o carrasco chegar, recebeu a visita de um pintor que lhe fez o retrato, acaba por dizer que “ao cabo de hora e meia batem suavemente à pequena porta que estava atrás dela”²; esses autores (entre muitos outros) produzem notações que a análise estrutural, ocupada em extrair e sistematizar as grandes articulações da narrativa, ordinariamente e até agora, tem deixado de parte, quer por excluir do inventário (não falando deles) todos os pormenores “supérfluos” (com relação à estrutura), quer por tratar esses mesmos pormenores (o próprio autor destas

.....
1. G. Flaubert, “Un coeur simple”, *Trois Contes*, Paris, Charpentier-Fasquelle, 1893, p. 4.
2. J. Michelet, *Histoire de France, La Révolution*, t. V, Lausanne, Rencontre, 1967, p. 292.

linhas tentou fazê-lo³) como “enchimentos” (catálises), afetados de um valor funcional indireto, na medida em que, somando-se uns aos outros, constituem algum índice de caráter ou de atmosfera, e assim podem finalmente ser recuperados pela estrutura.

Parece, entretanto, que, se a análise se quer exaustiva (e que valor poderia ter um método que não desse conta da integralidade de seu objeto, isto é, no caso presente, de toda a superfície do tecido narrativo?), buscando atingir, para designar-lhe um lugar na estrutura, o detalhe absoluto, a unidade insecável, a transição fugitiva, deve fatalmente encontrar notações que nenhuma função (mesmo a mais indireta que seja) permite justificar: essas notações são escandalosas (do ponto de vista da estrutura), ou, o que é mais inquietante, parecem concessões a uma espécie de *luxo* da narração, pródiga a ponto de dispensar pormenores “inúteis” e elevar assim, em algumas passagens, o custo da informação narrativa. Porque, se na descrição de Flaubert é, a rigor, possível ver na notação do piano um índice do padrão burguês da sua proprietária e, na das caixas, um sinal de desordem e como que de deserança próprias a conotar a atmosfera da casa Aubain, nenhuma finalidade parece justificar a referência ao barômetro, objeto que não é nem descabido nem significativo e não participa, portanto, à primeira vista, da ordem do *notável*; e, na frase de Michelet, mesma dificuldade para dar conta estruturalmente de todos os detalhes: o carrasco sucede ao pintor, só isso é necessário à história; o tempo que durou a pose, a dimensão e a posição da porta são inúteis (mas o tema da porta, a suavidade da morte que bate têm valor simbólico indiscutível). Mesmo que não sejam numerosos, os “por-

.....
3. “Introduction à l’analyse structurale du récit”, *Communications*, nº 8, 1966, pp. 1-27. (Retomado na col. “Points Essais”, Ed. du Seuil, 1981.)

menores inúteis” parecem pois inevitáveis: toda narrativa, pelo menos toda narrativa ocidental de tipo corrente, possui alguns.

A notação insignificante⁴ (tomando-se a palavra no sentido estrito: aparentemente subtraída à estrutura semiótica da narrativa) aparenta-se com a descrição, mesmo que o objeto só pareça denotado por uma única palavra (na realidade, a palavra pura não existe: o barômetro de Flaubert não é citado em si; ele é situado, tomado num sintagma ao mesmo tempo referencial e sintático); assim fica sublinhado o caráter enigmático de qualquer descrição, a respeito da qual é preciso dizer uma palavra. A estrutura geral da narrativa, aquela, pelo menos, que até agora tem sido analisada aqui e ali, aparece como essencialmente *preditiva*; esquematizando ao extremo, e sem levar em conta numerosos desvios, atrasos, reviravoltas e decepções que a narrativa impõe institucionalmente a esse esquema, pode-se dizer que, a cada articulação do sintagma narrativo, alguém diz ao herói (ou ao leitor, pouco importa): se você agir de tal modo, se escolher tal parte da alternativa, eis o que vai obter (o caráter *relatado* dessas predições não lhes altera a natureza prática). Bem diferente é a descrição: não tem qualquer marca preditiva; “analógica”, sua estrutura é puramente somatória e não contém esse trajeto de escolhas e alternativas que dá à narração um desenho de vasto *dispatching*, dotado de uma temporalidade referencial (e não mais apenas discursiva). Essa é uma oposição que, antropologicamente, tem a sua importância: quando, sob a influência dos trabalhos de Von Frisch, começou-se a imaginar que as abelhas pudessem ter uma linguagem, impôs-se o fato de que, se esses animais dispunham de um sistema preditivo de danças (para reunir o alimento),

.....
4. Nesse breve apanhado, não se darão exemplos de notações “insignificantes”, pois o insignificante não pode denunciar-se senão no nível de uma estrutura muito vasta: citada, uma notação não é nem significante nem insignificante; é-lhe necessário um contexto já analisado.

nada aí se aproximava de uma *descrição*⁵. A descrição aparece assim como uma espécie de “próprio” das linguagens ditas superiores, na medida, aparentemente paradoxal, em que ela não se justifica por nenhuma finalidade de ação ou de comunicação. A singularidade da descrição (ou do “pormenor inútil”) no tecido narrativo, a sua solidão, designa uma questão da maior importância para a análise estrutural das narrativas. É a seguinte questão: tudo, na narrativa, seria significativo, e senão, se subsistem no sintagma narrativo alguns intervalos insignificantes, qual é, definitivamente, se assim se pode dizer, a significação dessa insignificância?

Primeiro é preciso lembrar que a cultura ocidental, numa de suas correntes maiores, não deixou de modo algum a descrição fora do sentido e a dotou de uma finalidade perfeitamente reconhecida pela instituição literária. Tal corrente é a retórica e a finalidade é o “belo”: a descrição teve, por muito tempo, uma função estética. A Antiguidade bem cedo juntara aos dois gêneros expressamente funcionais do discurso, o judiciário e o político, um terceiro gênero, o epidítico, discurso de aparato, destinado à admiração do auditório (e não à sua persuasão), que continha em germe – fossem quais fossem as regras rituais de seu emprego: elogio de um herói ou necrologia – a própria idéia de uma finalidade estética da linguagem; na neo-retórica alexandrina (no século II d.C.) houve um gosto pronunciado pela *ékphrasis*, trecho brilhante, destacável (com finalidade em si mesma, portanto, independente de qualquer função de conjunto), com o objetivo de descrever lugares, tempos, pessoas ou obras de arte, tradição que se manteve através da Idade Média. Nessa época (conforme sublinhou Curtius⁶),

5. F. Bresson, “La signification”, *Problèmes de psycho-linguistique*, Paris, PUF, 1963.

6. E. R. Curtius, *La littérature européenne et le Moyen Âge latin*, Paris, PUF, 1956, cap. X.

a descrição não está subordinada a nenhum realismo; pouco importa a sua veracidade (ou mesmo a sua verossimilhança); não há nenhum acanhamento em colocar leões ou oliveiras numa região nórdica; só conta a injunção do gênero descritivo; a verossimilhança aqui não é referencial, mas abertamente discursiva: são as regras genéricas do discurso que fazem a lei.

Se dermos um salto até Flaubert, observa-se que a finalidade estética da descrição é ainda fortíssima. Em *Madame Bovary*, a descrição de Rouen (referente mais real impossível) está submetida às injunções tirânicas do que se deve chamar de verossimilhança estética, como dão prova as correções feitas nesse trecho no decorrer de seis redações sucessivas⁷. Vê-se primeiro que as correções não procedem de modo algum de uma consideração mais acurada do modelo: Rouen, vista por Flaubert, permanece sempre a mesma, ou, mais exatamente, se muda um pouco de uma para outra versão é unicamente por ser necessário ajustar uma imagem ou evitar uma redundância fônica reprovada pelas regras do belo estilo, ou ainda “encaixar” uma contingentíssima expressão feliz⁸; vê-se em seguida que o tecido descritivo, que parece à primeira vista dar uma grande importância (pela dimensão, pelo cuidado com o pormenor) ao objeto *Rouen*, na realidade não passa de um fundo destinado a receber as jóias de algumas metáforas raras, o excipiente neutro, prosaico, que veste a preciosa substância simbólica, como se, em Rouen, só importassem as figuras de retórica a que se presta a vista da cidade, como se Rouen só fosse notável por suas subs-

7. As seis versões sucessivas desta descrição são dadas por A. Albalat, *Le travail du style*, Paris, Armand Colin, 1903, pp. 72 ss.

8. Mecanismo bem localizado por Valéry, em *Littérature*, quando comenta o verso de Baudelaire: “La servante au grand coeur...” (“Este verso *veio* a Baudelaire... E Baudelaire continuou. Enterrou a cozinheira num gramado, o que é contra o costume, mas conforme à rima, etc.”)

cia de Cereais. Eu espero, desejo ardentemente a Abstinência das Imagens, pois toda Imagem é má. A “boa” Imagem é sub-repticiamente má, envenenada: ou falsa, ou discutível, ou inacreditável, ou instável, ou reversível (até os elogios são para mim um fermento). Por exemplo: toda “honraria” que lhe conferem é instituição de imagem; devo, portanto, recusá-la; mas, fazendo isso, instituo uma imagem, a de aquele-que-recusa-as-honrarias (imagem moral, estóica). Logo, não se trata de destruir as imagens, mas de descolá-las, distanciá-las. Na “Meditação” Tao, há uma operação iniciática, que é o *Wang-Ming*: perder a consciência do Nome (digo: da Imagem). A Abstinência do Nome é o único problema real desse Colóquio. Imagino o *Wang-Ming* sob a forma de duas vias possíveis, a que dou nomes gregos: *Epokhé*, a Suspensão, *Acolouthia*, o Cortejo.

* * *

A *Epokhé*, noção céptica, é a suspensão do julgamento. Eu digo: suspensão das Imagens. A suspensão não é a negação. Essa diferença era bem conhecida pela teologia negativa: “Se o inefável é aquilo que não pode ser dito, ele cessa de ser inefável pelo fato de se dizer alguma coisa a respeito nomeando-o assim.” Se recuso a Imagem, produzo a imagem daquele que recusa as Imagens, santo Agostinho recomendava evitar essa aporia pelo silêncio. Seria preciso obter de si mesmo um silêncio das Imagens. Isso não significa que tal silêncio seria uma indiferença superior, a serenidade de uma dominação: a *Epokhé*, a suspensão, permanece um *páthos*: eu continuaria a ficar *comovido* (pelas imagens), mas não *atormetado*.

* * *

Eis aqui uma forma espontânea dessa *Epokhé*: sinto-me incapaz de indignar-me contra “idéias”. Não há dúvida de que posso irritar-me, excitar-me – ou talvez me apavorar – com idéias “estúpidas”; as idéias “estúpidas” formam uma *dóxa*, uma opinião pública, não uma doutrina. Na *intelligentsia*, por definição, não há idéias “estúpidas”; o intelectual faz profissão de inteligência (os seus procedimentos é que por vezes são pouco inteligentes). Essa espécie de equanimidade com relação às “idéias” é compensada por uma forte sensibilidade, positiva ou negativa, para com os homens, as personalidades: Michelet opunha o espírito guelfo (mania da Lei, do Código, da Idéia, mundo dos Legistas, dos Escribas, dos Jesuítas, dos Jacobinos – eu acrescentaria: dos Militantes) ao espírito gibelino, nascido de uma atenção para o corpo, os laços de sangue, ligado a um devotamento do homem para o homem, segundo um pacto feudal. Sinto-me mais gibelino do que guelfo.

* * *

Um meio de eludir a Imagem é, talvez, corromper as linguagens, os vocabulários; a prova de que se chega a isso é suscitar a indignação, a reprovação dos puristas, dos especialistas. Cito os outros, aceitando deformá-los: faço deslizar o sentido das palavras (remeto aqui ao *Montaigne*, de Antoine Compagnon). Assim, para a semiologia, que ajudei a constituir, fui o meu próprio corruptor, passei para o lado dos Corruptores. Poder-se-ia dizer que o campo dessa Corrupção é a estética, a literatura: “catástrofe” é uma palavra técnica em matemática, em R. Thom; posso empregar mal a palavra “Catástrofe”, que se torna então algo “belo”. Só há História porque as palavras se corrompem.

Falei do combate das linguagens, do Combate das Imagens (*Mákhē*). Disse que a principal deriva para longe desses combates

era a suspensão: *Epokhé*. Há outra perspectiva de libertação: *Acolouthia*. Em grego, *Mákhe* designa o combate em geral, mas também, num sentido técnico, que diz respeito à lógica: a contradição nos termos (reconhece-se aí a armadilha em que, combatendo pela linguagem, tenta-se prender o outro); nesse sentido, *Mákhe* tem um antônimo, *Acolouthia*: a superação da contradição (interpreto: a retirada da armadilha). Ora, *Acolouthia* tem um outro sentido: o cortejo de amigos que me acompanham, me guiam, aos quais me abandono. Gostaria de designar por essa palavra o campo raro em que as idéias se penetram de afetividade, em que os amigos, pelo cortejo com que acompanham a nossa vida, permitem-nos pensar, escrever, falar. Esses amigos: eu penso por eles, eles pensam na minha cabeça. Nessa *cor* do trabalho intelectual (ou de escritura) existe algo de socrático: Sócrates mantinha o discurso da Idéia, mas o seu método, o passo-a-passo de seu discurso, era amoroso; para falar, ele precisava da caução do amor inspirado, do assentimento de um amado cujas respostas marcavam a progressão do raciocínio. Sócrates conhecia a *Acolouthia*; mas (a isto eu resisto) mantinha nela a armadilha das contradições, a arrogância da verdade (não é de espantar que ele tenha, para terminar, “sublimado” – recusado Alcibíades).

1977, Colóquio de Cerisy-la-Salle.
Extraído de *Prétexte: Roland Barthes*,
col. 10/18. © U.G.E., 1978.