

DA “MORTE DO AUTOR” AO MUNDO POR VIR: A LITERATURA COMO EXTERIORIDADE DA LÍNGUA

Andréa Maria Carneiro Lobo SOCUDO*

- **RESUMO:** O texto explora a discussão teórica sobre a transição da “função-autor” para a “morte do autor”, entendendo que, como uma evocação do neutro, este movimento exterioriza todo o poder da linguagem, enquanto potencialidade de um mundo vindouro.
- **PALAVRAS-CHAVE:** Literatura. Função autor. Morte do autor. Fora. Imanência.

A função autor e o saber científico

No bojo do desenvolvimento da noção de sujeito, o conceito de autor representou um dos pontos mais altos. Essa função pressupõe a individuação máxima com relação ao pensamento, ao sujeito pensante, como se em cada área e cada especialidade, a associação de determinados saberes a determinados autores garantisse a sua legitimidade, como destaca Michel Foucault (2002, p.33): “A noção de autor constitui o momento forte da individualização na história das idéias, dos conhecimentos, das literaturas, na história da filosofia, também, e na das ciências”.

O conceito de autor e, mais especificamente o que Foucault denomina como função autor, instituído entre os séculos XVII e XIX, pode ser compreendido como uma função que seleciona, ordena, classifica, agrupa certo número de textos a partir do que se considera que tenham de comum entre si, opondo-os a outros, caracterizando um modo de ser do discurso, dando-lhe legitimidade, e esta, está relacionada à própria ideia de sujeito racional ao homem ocidental no período clássico e à institucionalização dos discursos:

[...] a função autor está ligada ao sistema jurídico e institucional que encerra, determina, articula, o universo dos discursos; não se exerce uniformemente e da mesma maneira sobre todos os discursos, em todas as épocas em todas as

* UFPR – Universidade Federal do Paraná. Doutoranda em História – Programa de Pós-Graduação em História. Curitiba, PR – Brasil. 80060-000– andrealobo27@gmail.com

Artigo recebido em 27 de setembro de 2013 e aprovado em 31 de outubro de 2013.

formas de civilização; não se define pela atribuição espontânea de um discurso ao seu produtor, mas através de uma série de operações específicas e complexas; não reenvia pura e simplesmente para um indivíduo real, podendo dar lugar à vários “eus”, em simultâneo, a várias posições-sujeitos que classes diferentes de indivíduos podem ocupar. (FOUCAULT, 2002, p.57).

A função autor, enquanto universo de apropriação e institucionalização, nem sempre esteve associada ao nome do autor enquanto origem, mas a posição que vários elementos ocupam enquanto função discursiva:

O nome do autor não está situada [sic] no estado civil dos homens nem na ficção da obra, mas sim na ruptura que instaura um certo grupo de discursos e o seu modo de ser singular [...]. A função-autor, é, assim, característica do modo de existência, de circulação e de funcionamento de alguns discursos no interior de uma sociedade. (FOUCAULT, 2002, p.47).

A função autor relacionou-se, portanto, à necessidade de dar legitimidade aos discursos, reunindo-os sob determinadas regularidades e singularidades.

Inicialmente esteve associada à necessidade de dar legitimação aos discursos científicos, ordenando-os segundo princípios de verdade associados ao método, à experimentação e à teorização sobre os resultados obtidos. Ao mesmo tempo em que o discurso científico almejava o status de verdade, opondo-se ao discurso religioso por meio de um pretense domínio do empírico sobre o teórico, e do objetivo sobre o subjetivo, demandava uma certa superioridade da experiência sobre o discurso do cientista, o qual, em tese, consistiria no relato isento de qualquer subjetividade das “verdades” reveladas pela empiria. A função autor na ciência, tão necessária nos primórdios da investigação científica – séculos XVII e XVIII – acaba sendo relegada a um segundo plano, especialmente a partir de Newton, quase que desaparecendo por completo na medida em que a crença na ausência de um sujeito controlando os processos do objeto projetou a verdade científica na experiência.

A delimitação da função autor na literatura: escrita e transgressão

Se no interior do discurso científico a dinâmica da função autor caminhou de um status de autoria, de pessoalidade que legitimava esse mesmo discurso para um predomínio da objetividade e da impessoalidade, cujo grau daria a validade do saber científico, com o discurso artístico e literário ocorreu o oposto.

Durante a Idade Média, a Arte e a Literatura não estavam associadas, diretamente, a uma função discursiva reunida sob a denominação de autor. As histórias pertenciam ao domínio da cultura popular, assim como as ilustrações – cujo teor era

dado, sobretudo pela ideologia religiosa – permaneceram impessoais até meados do século XV.

Não havia a preocupação em identificar o sujeito do discurso, não havia ainda a concepção de artista, de autor, de estilo, tal como hoje se concebe no meio artístico. O discurso não era colocado como relacionado a um sujeito, mas como uma postura, uma escolha – ou era profano ou era sagrado – .

Foi somente a partir do momento em que autores passaram a ser passíveis de punição – mediante aparatos de repressão e punição desenvolvidos a partir de outros saberes institucionalizados, tais como o Estado, a Educação, a Medicina... – é que os discursos tornaram-se transgressores. Nesse processo desenvolveu-se o critério de função autor para a literatura enquanto transgressão a certos poderes institucionalizados.

Um dos marcos a delimitar a função autor na arte foi a criação do romance, cujo exemplo mais antigo, conforme as considerações de Walter Benjamin (1985), é a obra *Dom Quixote*, do espanhol Miguel de Cervantes, no início do período moderno.

Associando a origem do romance ao desenvolvimento da imprensa, bem como aos demais elementos que constituíram o universo urbano em ascensão durante os séculos XVI, XVII e XVIII, Benjamin (1985) destaca a diferença entre essa espécie de texto e as narrativas. Segundo o autor, enquanto nessas últimas havia um caráter quase que utilitário, moralizante, cristalizado em finais cuja repetição enfatizava o ser caráter de sugestão prática do que poderiam funcionar como normas de vida, no romance, pelo contrário, não havia essa preocupação. O texto que o romancista escreve não quer servir de exemplo para ninguém, na medida em que, através da intimidade entre o leitor e a dinâmica das personagens, se desenrolam aspectos da vida humana em seus detalhes mais inusitados, no limite do que poderia ser considerado humano, e que nem sempre era considerado ideal:

O que distingue o romance de todas as outras formas de prosa – contos de fada, lendas e mesmo novelas – é que ele nem procede da tradição oral nem a alimenta. Ele se distingue, especialmente, da narrativa. O narrador retira da experiência o que ele conta: sua própria experiência ou relatada pelos outros. E incorpora as coisas narradas à experiência dos seus ouvintes. O romancista segrega-se. A origem do romance é o indivíduo isolado, que não pode mais falar exemplarmente sobre suas preocupações mais importantes e que não recebe conselhos nem sabe dá-los. *Escrever um romance significa, na descrição de uma vida humana, levar o incomensurável a seus últimos limites.* Na riqueza dessa vida e na descrição dessa riqueza, o romance anuncia a profunda perplexidade de quem vive. (BENJAMIN, 1985, p.201, grifo nosso).

Dom Quixote, obra entendida como sendo uma das fundadoras do Romance em prol do detrimento da narrativa, mais do que sugerir a relação entre o texto e a

autoria, é considerada como a fundadora de um processo de desvinculamento entre a linguagem e as coisas, pois o surgimento do Romance é também o surgimento do espaço literário em que a linguagem – liberta das coisas – reaparece como ser absoluto, representando apenas a si mesma. Esse processo, que se num primeiro momento se fez a partir de uma associação entre texto e leitor, quando a legitimidade do discurso literário, agora sem a obrigação de refletir as coisas, ainda necessitava do autor para se instaurar em meio aos demais discursos dos séculos XVII e XVIII, a partir do XIX passaria a apresentar-se em toda a sua potência.

Michel Foucault (1999), referindo-se à relação entre a obra *Dom Quixote* e a decadência do processo histórico em que a linguagem estava para representar as coisas, destaca que a partir da fundação da palavra literária, a linguagem entra num movimento de reflexão apenas de sua própria realidade, a irrealidade da ficção:

Dom Quixote é a primeira das obras modernas, pois aí que se vê a razão cruel das identidades e das diferenças desdenhar infinitamente dos signos e das similitudes: pois que aí a linguagem rompe seu velho parentesco com as coisas, para entrar nessa soberania solitária donde só reaparece, em seu ser absoluto, tornada literatura; pois que aí a semelhança entra numa idade que é, para ela, a da desrazão e da imaginação. (FOUCAULT, 1999, p.67).

Entendendo o autor como um personagem moderno, que se desenvolveu juntamente com a concepção de humanismo e de dignidade do sujeito, cujos primórdios encontram-se no Renascimento e na Reforma Protestante, e o ápice na ideologia positivista de meados do século XIX, Roland Barthes (2004) analisa o quanto ainda é presente, em nossa sociedade, o aprisionamento da obra ao autor:

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 na 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. [...] a imagem da literatura que se pode encontrar na cultura corrente está [ainda] 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 Tchaikovsky 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”. (BARTHES, 2004, p.58, grifo do autor).

O reconhecimento da autoria literária que, segundo Foucault (2002) representou, inicialmente, uma prática de transgressão – e não somente por ser literalmente carregada de riscos – também acabou sendo institucionalizada. O “transgredir” passou a ser um ato formatado, regulamentado por padrões editoriais e pela relação autor-editor, que assegurou a propriedade do discurso literário a esse binômio, aprisionando a liberdade criativa a uma série de convenções, o que possibilitou noções como escolas artísticas, vanguardas, críticos de arte, entre outras coisas associadas ao campo de poder que a função autor trouxe para a literatura:

Assim que se instaurou um regime de propriedade para os textos, assim que se promulgaram regras escritas sobre os direitos do autor, sobre as relações autores-editores, sobre os direitos de reprodução, etc... – isto é, no final do século XVIII e início do século XIX. Foi assim que a propriedade de transgressão, própria do ato de escrever adquiriu progressivamente a área de um imperativo típico da literatura. Como se o autor, a partir do momento em que foi integrado no sistema de propriedade que caracteriza a nossa sociedade, compensasse o estatuto que passou a auferir com o retomar do velho campo bipolar do discurso, praticando sistematicamente a transgressão, restaurando o risco de uma escrita à qual, no entanto, fossem garantidos os benefícios da propriedade. (FOUCAULT, 2002, p.48).

Nos séculos XVIII e XIX, portanto, desenvolveu-se um conceito de função autor para assegurar a legitimidade do discurso literário que impediu que ele se tornasse propriedade coletiva. A apropriação do discurso literário afastou o interesse pela obra, sujeitando-a às características do autor, de modo que ficou quase impossível o envolvimento e a apreciação com textos de poesia ou de ficção sem que se pergunte sobre sua origem. Uma vez dada essa origem, tornaram-se inevitáveis comparações que acabaram por subordinar cada novo texto a um estilo já consagrado e pelo qual determinado autor tornou-se conhecido. A função autor não prendia somente a linguagem literária ao autor, mas o próprio autor ao que ficou designado como estilo.

O aprisionamento do texto literário a uma função autor garantiu a sua singularidade a partir da apropriação de certos elementos discursivos que o diferenciavam de outros discursos e, mais importante, conferiam certa legitimidade à literatura enquanto saber na conturbada passagem do século XVIII para o XIX, em que os saberes buscavam consolidar-se através de estratégias que, ao mesmo tempo os definissem enquanto tais – mediante o conceito de conhecimento secular – e os diferenciasses conquanto pudessem representar especialidades diferenciadas e legítimas.

Entretanto, na mesma intensidade em que o saber literário assumiu a personalização de um discurso literário submetendo-o a uma função autor, aos critérios de apropriação e controle estabelecidos pela institucionalização de um

aparato autoral e editorial, relacionados às exigências de racionalidade e objetividade postas pela crença no sujeito e no progresso do século XVIII, sofreu os efeitos da crise das concepções de sujeito, de homem, de objetividade científica e de História.

A morte do autor?

A crise dos ideais que fundaram a “Era da Razão” representou também a crise do sujeito cognoscente e de seu suposto domínio sobre o universo e, conseqüentemente, todos os saberes associados a essa subjetividade pretensamente objetiva e segura, passaram e estão ainda passando por profundas modificações. Na literatura, ainda que a função autor esteja até certo ponto presente, têm ocorrido rachaduras, cortes nesse pretensão domínio do autor sobre o texto e através dessas lacunas tem se desenvolvido o “ser da linguagem”. Contudo, esse processo não é simples de ser identificado, porque a libertação do ser da linguagem com relação ao autor tem sido promovida pelo próprio autor em sua íntima relação com a modernidade.

Segundo Barthes (2004, p.58) esse processo pode ser denominado de “morte do autor” e seu início está relacionado a determinados textos experimentais produzidos entre o final do século XIX e início do século XX, entre eles os de escritores como Mallarmé. A poética mallarmeana pode ser considerada um dos grandes marcos no processo de busca da instituição de um “ser da linguagem” independente do autor e em cujo espaço interior reflete-se a sua superfície, repleta de “nada”. A concepção do “nada”, não enquanto negação de qualquer possibilidade, mas como espaço aberto a toda e qualquer possibilidade é, sem dúvida, marcante em poemas como *Um coup de des* e *Igitur* (MALLARMÉ apud SILVA, 2002).

Associado a essa busca de instituição de um “ser da linguagem” a partir do texto literário, está a concepção da possibilidade do texto literário enquanto fundador da sua própria realidade algo que, segundo Débora Cristina Santos e Silva (2002), denota uma compreensão de Literatura não como representação do real, mas como “criação de um real”, algo que se evidencia a partir de expressivas tentativas manifestas no texto mallarmeano em deixar espaços em aberto, o suficiente para “promover” o encontro entre o “absoluto” e a linguagem, ou a manifestação do “absoluto de toda a linguagem”.

Em poemas como *Un Coup de Dés*, expressa-se a inutilidade em se querer submeter o processo literário à tutoria de um autor, pois, como o próprio poema diz, “um lance de dados jamais abolirá o acaso” (MALLARMÉ apud SILVA, 2002). A poética mallarmeana, tida pelos principais teóricos da literatura como dotada de uma estrutura primorosamente complexa¹, foi pensada, calculada – como num lance

¹ Segundo Anna Balakian (2000, p.63), a isto se deve o pouco número de textos significativos produzidos durante toda a vida do poeta, que viveu boa parte dela em busca da sua *Grande Obra*: “Mallarmé foi um

de dados exaustivamente ensaiado – de modo a possibilitar o “aberto”, o “acaso” em seus interstícios, libertando o texto literário da primazia do autor, concedendo, por seu intermédio, a primazia da linguagem em toda a sua potência fundadora:

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 o 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 romance realista –, atingir esse ponto em que só a linguagem age [...] toda a poética de Mallarmé consiste em suprimir o autor em proveito da escritura. (BARTHES, 2004, p.58).

Assim como Mallarmé, outros escritores contribuíram para a dessacralização da figura do autor, entre eles os surrealistas. Ainda que as pretensões surrealistas estivessem mais interessadas em subverter a linguagem destruindo os códigos, almejando alcançar uma escrita que se fizesse de forma tão rápida e inconsciente que não pudesse ser controlada pela razão, a “sacudida surrealista” que via na escritura automática o princípio de uma escrita coletiva, corroborou, à sua maneira, para que se desviasse a atenção do autor e se prestasse mais atenção na escritura do texto.

Mais tarde, nos anos 50 e 60 do século XX, os estudos de linguística passaram a teorizar a respeito do funcionamento complexo da enunciação, destacando o quanto esse processo continuaria vazio, ainda que se pretendesse preenchê-lo com a pessoa dos interlocutores:

[...] a enunciação em seu todo é um processo vazio que funciona perfeitamente sem que seja necessário preenche-lo com a pessoa dos interlocutores: lingüisticamente o autor nunca é mais do que aquele que escreve, assim como ‘eu’ outra coisa não senão aquele que diz ‘eu: a linguagem conhece um “sujeito”, não um a “pessoa”, e esse sujeito, vazio fora da enunciação que o define, “basta” para “sustentar” a linguagem, isto é, para exauri-la. (BARTHES, 2004, p.60, grifo do autor).

Segundo Barthes (2004), a concepção de literatura, que se desenvolve juntamente com a modernidade, não significa que se possa pensar o texto literário absolutamente independente de um sujeito; esse sujeito existe: é o sujeito da

trabalhador tão severo, exigente consigo mesmo, e investigou seu temperamento tão profundamente que não foi capaz de produzir mais do que uma dúzia de grandes poemas em sua vida; em todo caso, surgiu um conflito entre seu amor ao poema e o espírito crítico que o destruiu enquanto estava criando-o. Consequentemente, passou toda a vida trabalhando em sua magra colheita dos poemas sobreviventes, polindo-os e repolindo-os, sonhando com a Grande Obra que nunca seria escrita porque o plano de perfeição em que a colocava em sua imaginação excluía a possibilidade de ela algum dia se tornar realidade.”

enunciação, que não tem outro conteúdo ou outra forma a não ser aquela que ela mesma profere – ela é o tempo, o conteúdo e a forma do enunciado –.

Tais considerações advindas da linguística e da teoria literária não atestam o fim da existência do escritor e sim do autor em sua concepção clássica. O texto moderno cria uma nova exigência de escritor como sendo aquele que tem por princípio que o campo literário não mais pode ser entendido como o predicado de um sujeito; pelo contrário: é uma mão dissociada de qualquer voz cuja origem e finalidade não é outra que o dever da própria linguagem, ela mesma sem começo e sem fim.

Se o texto literário pode ser vislumbrado como uma instância indeterminada e inacabada donde o escritor é mero instrumento de mediação entre o dever do texto e uma escrita múltipla; um interdisciplinar tecido de signos de infinitas possibilidades de combinações em cuja superfície não se pode encontrar nenhum sentido que não seja o do próprio dever do sentido, torna-se inútil encontrar um fundo para o texto literário e dessa primeira inutilidade deriva a dificuldade de se decifrá-lo. Nos em que se faz presente a ausência do autor não há como se proceder a uma análise interna porque não há nada dentro dele para ser analisado que não seja as estratégias que tornam possível esse aberto e esse indeterminado ao qual se propõe.

Partindo dessas considerações, destaca-se a possibilidade de que determinados textos modernos não estão para ser decifrados, mas deslindados, isto significa que o espaço da escritura é a superfície, espaço que pode ser percorrido, mas não penetrado, onde é possível perceber a constante evaporação de qualquer sentido (BARTHES, 2004).

Se não se pode mais penetrar no fundo de um texto considerado moderno nem explicá-lo a partir do autor, a figura do crítico literário também corre o sério risco de “morrer” junto com o autor. Essa morte conjunta, promovida pelo texto literário, anuncia o nascimento de um novo espaço, antes ignorado, de realização da obra, espaço onde se desvenda as múltiplas possibilidades do ser da escritura, qual seja, 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 na 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. (BARTHES, 2004, p.64, grifo do autor).

Ao se propor o leitor como o espaço em que se realiza a possibilidade do dever da escritura e o autor como o instrumento pelo qual esse dever se manifesta, é possível afirmar que para assegurar a escritura como uma possibilidade de imanência e tudo o

que essa possibilidade encerra, é preciso que se assuma o leitor como a possibilidade de realização da não realização constante da linguagem literária, e o “nascimento” do leitor no espaço literário deve coincidir com o processo de morte do autor.

Os tormentos do morrer

A dinâmica de desenvolvimento de um espaço literário, dominado por um ser da linguagem, cuja existência está relacionada à percepção de que o escritor tem estabelecido muito mais uma relação de mediação do que de autoria para com o texto literário cujo espaço de realização tem se voltado cada vez mais para o leitor, suscitam questionamentos a respeito de como se processam, no interior do espaço literário, essa relação entre autor e imanência; bem como de que forma estão construídas – e previstas – estratégias sintáticas que permitem uma maior interação com o leitor. Em outras palavras, uma vez liberto da dominação exercida pela função autor, de que é constituído o espaço literário? Usando a expressão de Barthes (2004), ao se “deslindar”, ao se “percorrer” esse espaço, o que é que se pode perceber em sua superfície? De que forma se relaciona o escritor com esse espaço, agora, autônomo? Quais as implicações implícitas nessa relação?

Questões dessa espécie encaminham este texto para Maurice Blanchot, mais precisamente para seu livro: *L'espace littéraire*, de 1955. Segundo T. Levy (2003), é atribuído a Maurice Blanchot o início de uma discussão sobre a relação entre a decadência de uma perspectiva de literatura voltada para a representação de uma concepção de real – o realismo literário – , centrada na ideia de que ao autor caberia o direcionamento da obra, e a possibilidade de se conceber uma realidade própria da narrativa, o espaço da literatura como um ser em si, desvinculado de qualquer pretensão do ato literário ser orientado para uma aproximação para com a representação do real².

A perspectiva blanchotiana sobre o espaço literário pressupõe uma libertação deste para com a concepção clássica de “logos” que aprisionava a linguagem artística ao sujeito cognoscente. A partir da análise de obras de autores como Proust, Mallarmé, Rilke e Kafka, Blanchot (1997) desenvolveu a sua teoria sobre o “fora”, conceito relacionado à despersonalização do sujeito no texto literário e à instituição de um

² Tendo iniciado sua carreira como escritor nos anos trinta do século passado publicando seus escritos em jornais e revistas franceses – *Combat*, *Lê rempart* e *L'insurgé* – foi apenas a partir dos anos quarenta que começou a ter algum destaque como escritor publicando, entre 1941 e 1983, inúmeros livros, entre eles: *l'obscur* (1941), *Aminabad* (1942), *L'arrêt de mort* (1948), *Celui que ne m'accompagnait pás* (1953) e *Lê dernier homme* (1957). Entre seus escritos sobre teoria literária destacam-se: *Faux Pás* (1943), *La part du Feu* (1949), *L'espace littéraire* (1955), *Le livre à venir* (1959), *L'amitié* (1971), *Escriture du desastre* (1980) e *La communauté inavouable* (1983)”. (LEVY, 2003, p.17-18).

“ser da linguagem” enquanto um elemento independente e autônomo, cuja existência teria se desenvolvido na mesma medida da crise da ideia de “sujeito e de logos”, como afirma Levy (2003, p.14):

O Fora – questão central do pensamento de Blanchot – é uma estratégia de pensamento que marca a falência do logos clássico, colocando em cheque noções centrais para a filosofia e para a teoria literária, tais como autor, linguagem, experiência, realidade e pensamento. Dessa maneira, estudar o Fora implica levantar questões fundamentais para o estudo da literatura: Quando a idéia de representação enquanto cópia é questionada, como passam a funcionar os elementos constituintes do texto literário? E a própria literatura, se não é mais semelhança, se não é mais uma forma de conhecimento do mundo, como pode se dar enquanto experiência?

Dentre as questões levantadas por Levy (2003) a partir do conceito do “Fora”, desenvolvido inicialmente por M. Blanchot, cabe desatacar a concepção da literatura enquanto experiência não mais de cópia do real, mas de construção de um real na “irrealidade” da ficção.

Essa experiência só se torna possível a partir de textos onde o desejo de instituição de um “ser da linguagem” supera a necessidade de associação entre o texto literário e o autor, ou entre o texto e um real a ser representado. A partir do momento em que, em algumas experimentações literárias a linguagem passou a ser estrategicamente trabalhada no sentido de se manifestar como fundadora da sua própria realidade, observa-se um movimento da linguagem em direção ao seu “fora”, isto é, uma vez na independência de uma relação de associação para com o autor e/ou para com o contexto em que foi desenvolvida, a linguagem literária passa a se remeter somente a si própria enquanto contexto, revelando somente a si própria, numa relação de exterioridade que se estabelece entre a literatura e a linguagem: a literatura como exterioridade da língua, como “fora” da língua, passa a ser construída a partir de uma relação de impossibilidade da qual extrai toda a sua possibilidade, a sua potência: “A palavra literária só encontra seu ser quando reflete o não ser do mundo. [...] só se realiza em sua própria falta e, [...] faz dessa falta sua possibilidade [...]” (LEVY, 2003, p.14).

Apesar do fato de que em algumas experiências literárias que vem se desenvolvendo desde meados do século XIX, o texto apresentar sintomas de uma busca da libertação da escrita para com uma relação de representação com uma dada concepção de real enquanto contexto de época, o produto desse tipo de relação entre texto e autor não pode ser considerado somente como outra realidade ou pura e simplesmente uma irrealidade, ficção sem nenhuma relação com o real. Segundo Levy (2003), o que os textos de teoria literária de M. Blanchot escritos entre os anos 50 e 90 vêm demonstrar é que a “outra coisa” fundada pela literatura se faz

sempre numa relação com o real, mas não mais numa relação de representação, de cópia, e sim numa “relação de não relação”, ou seja, o mundo que se vislumbra a partir do texto literário realiza-se pela negação de todas as realidades particulares existentes no mundo real a partir da mesma palavra usada para nomear e significar as coisas nesse mundo.

De palavras reais e histórias imaginárias, a literatura pensada a partir da instituição de um “ser da linguagem” remete a palavra ao plano de sua negação, de sua impossibilidade enquanto ideia, enquanto representação:

A literatura [...] torna presente aquilo que não poderia estar presente, fazendo dessa presença uma não-presença. Aqui, a “coisa” sensível se encontra cada vez mais ausente, distante da linguagem, tratando-se, portanto, de uma não-presença. A ambigüidade característica da linguagem literária é precisamente o fato de ela fazer as coisas desaparecerem e ao mesmo tempo revelar a presença desse desaparecimento. O que seria o mesmo que afirmar que a obra só se torna obra quando se *desobra*. [...] ausência de obra e desobramento são termos que designam a relação da linguagem literária com o que Blanchot chama de o Fora. (LEVY, 2003, p.14, grifo do autor).

Desta impossibilidade, extrai toda a sua possibilidade criadora, toda a sua potência de acontecimento, uma vez que a literatura, nesse tipo de concepção, passa a ser considerada como potência criadora de acontecimentos, e não mais como refletora de ideias, como afirma Blanchot (1997, p.23):

[...] por sua colocação fora do jogo, sua ausência, pela realização dessa mesma ausência, com a qual começa a criação literária, que se dá a ilusão, quando se volta para cada coisa e cada ser, de cria-los, porque agora os vê e os nomeia a partir do todo, a partir da ausência de tudo, isto é, nada.

Ao desobrar-se, a linguagem como o seu próprio “fora” na literatura suscita na leitura uma possibilidade de vislumbramento do impensável do mundo. Uma vez que este é conceituado pela linguagem enquanto significação, o movimento de desdobramento da linguagem é também o movimento de deslocamento de conceitos, de ideias, de uma dada concepção de real que se tem e que se vê abalada quando do contato com o inabitual, o inesperado, o insólito que a ficção traz em sua relação de não relação com o mundo.

Essa relação de não relação não se manifesta numa situação de transcendência da literatura para com a linguagem, mas numa relação de imanência: a literatura é também linguagem, mas linguagem no limite de sua impossibilidade, por isso, o que a literatura suscita não é um outro mundo, um mundo além do mundo, mas o “outro” desse mundo, o mundo imanente ao mundo e que se nos retira do mundo é para que

possamos visualizar o nosso mundo a partir de uma outra perspectiva, mais ampliada, mais vasta, para além dos limites da consciência e da sistematização:

Aqui a literatura anuncia-se como o poder que emancipa, a força que afasta a opressão do mundo, esse mundo 'onde todas as coisas sentem a garganta apertada', é a passagem libertadora do "Eu" ao "Ele", da auto-observação que foi o tormento do Kafka para uma observação mais alta, elevando-se acima de uma realidade mortal, na direção de outro mundo, o da liberdade. (BLANCHOT, 1987, p.68).

Perceber a literatura como um "outro" uso da linguagem significa perceber que na literatura a linguagem aparece em sua essência, livre das submissões cotidianas as quais está exposta quando sobre ela impera o domínio da significação e da comunicação. Na literatura, quem domina é a linguagem, ou ainda, o ser da linguagem, pois no interior do texto literário, nada está nunca iniciado, findado ou definido, mas sempre por começar no ritmo incessante da leitura. "A literatura é real não porque revela uma realidade exterior, e menos ainda por ser a expressão de um eu-lírico, mas exatamente por ser esse Fora, essa errância, que faz da linguagem literária uma não-linguagem, do sujeito um não-sujeito." (BLANCHOT, 1987, p.23).

A partir da concepção de que na superfície de determinados textos poéticos e em prosa da literatura moderna as palavras finalmente adquiriram independência com relação ao domínio sobre elas estabelecido através do uso corriqueiro e cotidiano que o homem lhe tinha imprimido através da linguagem enquanto significação e comunicação, Blanchot (1997) defendeu a existência de um espaço onde essas mesmas palavras permanecem enquanto ainda não são transformadas em signos. Espaço ou momento anterior a toda significação que torna possível a fluidez do texto literário, uma vez que nele o texto está sempre por começar e a linguagem sempre por vir. Era o conceito de "espaço literário", onde se tornava manifesto o "outro" de toda linguagem, a literatura, o fazer-se da literatura enquanto o "fora" da linguagem. No espaço literário, "ouve-se" o rumor que antecede a toda significação daí a potência revolucionária do texto literário pensado a partir de uma relação da linguagem consigo mesma:

Em sua versão corriqueira, a linguagem não passa de um instrumento: ela se encontra subordinada a fins práticos da ação, da comunicação e da compreensão [...] subordinada ao mundo [...]. Na versão literária [...] a linguagem não parte de um mundo, mas constitui seu próprio universo, sua própria realidade [...] em seu uso literário [...] a linguagem revela sua essência, o poder de criar um mundo [...] as palavras passam a ter uma finalidade em si mesmas [...] a palavra literária apresenta o que Blanchot denomina "o outro de

a angústia de tentar por um pouco de ordem às ideias, aos pensamentos, para que se possa dominá-los e assim evitar que se dispersem, que se percam ou que se diluam em outras ideias que fujam a um pretensão domínio, à uma pretensão sistematização, à uma racionalização. Na tentativa de ordenar os pensamentos em sistemas de ideias verifica-se a criação de opiniões que funcionam como ferramentas para o enfrentamento cotidiano travado contra o caos. Vive-se sob a ilusão de que as opiniões funcionariam como escudos contra o caos (DELEUZE; GUATTARI, 2004).

Porém, segundo Deleuze, com a Arte, a Ciência e a Filosofia ocorre algo um pouco diferente: traçam planos sobre o caos. O artista, o cientista e o filósofo são aqueles que não temem o caos, ao contrário: ousam querer romper os falsos firmamentos criados pela opinião para traçar planos que lhes permitam vislumbrar o caos. Utilizando-se de uma metáfora de C. de P. Lawrence, Deleuze e Guattari (2004) comparam as opiniões criadas para nos proteger do caos a guarda-sóis, enquanto que o poeta seria aquele que tenta abrir uma fenda nesses guarda-sóis, sofrendo com esse ato a rejeição daqueles que preferem viver sob a proteção de suas opiniões:

Num texto violentamente poético, Lawrence descreve o que a poesia faz: os homens não deixam de fabricar um guarda-sol que os abriga, por baixo do qual traçam um firmamento e escrevem suas convenções, suas opiniões; mas o poeta, o artista abre uma fenda no guarda-sol, rasga até o firmamento, para fazer passar um pouco do caos livre e tempestuoso e enquadrar numa luz brusca, uma visão que aparece através da fenda, primaveras de Wordsworth ou maçã de Cézanne, silhueta de Macbeth ou de Ahab. Então, segue a massa dos imitadores que remendam o guarda-sol, com uma peça que parece vagamente com a visão; e a massa dos glosadores que preenchem a fenda com opiniões: comunicação. Será preciso sempre outros artistas para fazer outras fendas, operar as necessárias destruições, talvez cada vez maiores, e restituir assim, a seus predecessores, a incomunicável novidade que não se podia mais ver. Significa dizer que o artista se debate menos contra o caos (que ele invoca em todos os seus votos, de uma certa maneira) que contra os “clichês” da opinião. (DELEUZE; GUATTARI, 2004, p.261-262).

A análise dessa bela passagem não leva apenas à reflexão sobre a relação conturbada entre o artista e os planos de imanência que traça a partir do caos, mas sobre a relação ainda mais conturbada entre o artista e as escolas, entre o artista e os críticos de arte. É possível supor, a partir das colocações de Lawrence, que nem tudo o que a crítica supõe ser artista pode assim ser considerado. Ocorre que nem sempre as pessoas estão prontas para o que aquele que experimenta a potência do caos tem para expressar: – preferem seus guarda-sóis – logo, nem sempre o artista é bem aceito, compreendido em sua época; aceitam-se bem os imitadores, os que “[...] remendam o guarda-sol com uma peça que parece vagamente com a visão”

(DELEUZE; GUATTARI, 2004, p.261). Porque não pensar na hipótese de que a inconformidade que se tem para com as sensações provocadas por um artista em uma época podem se transformar em admiração em uma época posterior, graças ao trabalho dos “remendadores” e dos “glosadores”? Mas que não reste ilusões: dificilmente um artista é compreendido em seu tempo, ainda que esse tempo seja a modernidade.

Interessante ressaltar que, de acordo com Deleuze, em decorrência das opiniões e dos “remendos” muitas vezes o artista não pinta sobre uma tela virgem assim como o escritor não escreve em uma página em branco; antes, precisam eliminar as opiniões e clichês sobrepostos e pelos quais está impregnada a sua atividade para só então poder trazer algo da luta que trava com o caos: as sensações como uma possibilidade de luminosidade proveniente da intensidade dessa luta (DELEUZE; GUATTARI, 2004).

Mas a ideia de página em branco, de tela em branco, para além das opiniões que se escondem por trás de seu aparente vazio pode ser entendida também à partir de uma outra perspectiva: a perspectiva que não é a do mundo, nem a do artista, mas do próprio texto literário como devir da linguagem. Uma página em branco não traz em si, justamente a infinidade de textos por escrever? O que ainda não foi dito e, ao mesmo tempo, tudo o que foi e o que pode ser escrito? Sussurros suaves que falam um idioma que ainda não foi significado cujo dialeto pode parecer inacessível.

Pressionada, por um lado, pelo imperativo do caos e, por outro, pelas forças da opinião, a Arte se faz enquanto resistência. Resiste através dos planos que traça em sua relação constante com as forças do caos e com as quais destrói opiniões edificando possibilidades de sensações:

A arte não é o caos, mas uma composição do caos, que dá a visão ou sensação, de modo que constitui um cosmos, como diz Joyce, um caos composto – não previsto nem preconcebido [...]. A arte luta com o caos, mas para torna-lo sensível, mesmo através do personagem mais encantador [...] (DELEUZE; GUATTARI, 2004, p.263).

Compreendendo a realização de planos de imanência como cortes operados no “caos”, pressupõe-se que nos conceitos subsista algo do infinito que perpassa o “caos”, daí a ideia manifesta em Deleuze de que as manifestações artísticas construídas a partir de um plano de imanência³ têm o poder de, ao mesmo tempo, incitar o vislumbrável e o improvável do mundo.

³ Segundo Tatiana Salem Levy (2003, p.95), para Gilles Deleuze, os planos de imanência, que são criados a partir de cortes efetuados no caos, são construídos “numa eterna luta contra a metafísica e a dialética.”

Como se pode perceber, ao alargar as possibilidades postas por Blanchot (1987), Deleuze e Guattari (2004) estenderam o conceito de fora ao relacioná-lo a uma possibilidade de imanência, entendendo a experiência do “fora” como algo que leva o pensamento a pensar, elevando-o para os limites do impensável, do indizível e do invisível:

O plano de imanência é a própria imagem do pensamento, a imagem que ele se dá do que significa pensar, fazer uso do pensamento [...]. Potência máxima da vida, o plano de imanência é um corte determinado por uma velocidade infinita, por linhas de fuga, por forças selvagens. Operando um corte no caos, abre-se a possibilidade de criação de conceitos. A imanência recorta um pedaço do caos, sem, contudo, deixar que ele perca suas propriedades. (DELEUZE; GUATTARI, 2004, p.95).

Pensando na literatura como fora da linguagem, no fora como possibilidade de imanência, pode-se inferir que a arte, e a literatura enquanto arte, não representa uma estratégia de defesa contra o caos e não se encontra mais associada a uma perspectiva de transcendência do sujeito através da consciência porque não opera no plano da consciência e porque parte de uma concepção de rompimento entre uma relação de mediação entre o sujeito e o mundo mediada pela consciência. A arte, assim pensada, estabelece um vínculo com o mundo a partir do plano de imanência, possibilitando um “ouvir” e um “ver” a vida em sua exterioridade, em sua potência máxima, transmutando essas visões e audições em visualidades e audições que já não pertencem à língua alguma e fazendo dessa sensação de despertecimento a possibilidade do devir de singularidades universais para longe dos clichês da opinião, vidências que o artista explora quando se lança ao horror e a beleza do real (DELEUZE; GUATTARI, 2004).

A partir de uma construção artística enquanto o “fora” da língua, pressupõe-se que a situação do artista, do escritor que assim se constrói, seja a de quem vive no plano de imanência, realizando recortes no “caos”, oferecendo-se enquanto mediação entre o caos e o mundo, e que “seu lugar” seja a superfície do mundo, donde vagueia um devir-mundo que o faz arauto do outro possível do mundo.

Enquanto mediação, o artista que se propõe a ser instrumento para a consecução do Ser da Arte, sofre os efeitos dessa resolução, pois, experimentar o processo do devir das sensações quase sempre significa “espiar” o “caos” sem nenhuma proteção. Ao retornar “o romancista ou o pintor voltam com os olhos vermelhos e o fôlego curto” angústia incessante que se manifesta ou através do descaso que passam a sentir perante o que é meramente humano ou pelo permanente estado de tensão, dificuldade em socializar-se e inúmeros outros “sintomas” que revelam um estado de saúde tão insuportável quanto irresistível (DELEUZE; GUATTARI, 2004, p.224).

A experiência artística e literária transforma o indivíduo: de alguém que é para alguém que se torna, num vir a ser incessante:

Com efeito, o artista, entre eles o romancista, excede os estados perceptivos e as passagens afetivas do vivido. É um vidente, alguém que se torna. Como contaria ele o que aconteceu, ou o que imagina, já que é uma sombra? Ele viu na vida algo muito grande, demasiado intolerável também, e a luta da vida com o que a ameaça, de modo que o pedaço da natureza que ele percebe, ou os bairros da cidade, e seus personagens, acedem a uma visão que compõe, através deles, perceptos desta vida, deste momento [...] (DELEUZE; GUATTARI, 2004, p.222).

O artista que assim compõe vive na imanência do mundo por não se conformar com o mundo daí a tendência expressa por Deleuze e Foucault em destacar a função mais ética do que estética da arte e da literatura, por acreditar num outro mundo possível no plano da imanência, o fazer-se da arte, enquanto dinâmica que opera do “Eu” para o “Ele” – que é na verdade o “neutro” – :

[...] a passagem do *eu* ao *ele* tem, em Blanchot, um nome: o neutro. A relação neutra é aquela em que o sujeito não mais se encontra [...]. Atingir o *ele* significa abrir a possibilidade de todos experimentarem a literatura. Um discurso sem *eu* é um discurso de todos, um discurso de ninguém [...]. A universalidade da literatura está associada ao desaparecimento da primeira pessoa [...] [o escritor] ao mesmo tempo em que está no mundo, está fora do mundo, pois precisa estar do lado de fora para tornar suas palavras de todos [...]. Na verdade o neutro é o próprio desconhecido [...] que nunca será revelado, apenas indicado [...] pois não está preso às regiões de visibilidade. [...] O outro, nada mais do que o outro [...] O outro fala sempre antes de tudo e fora de tudo, nesse espaço onde nada está sujeito ao conhecimento, onde as coisas ainda não estão sob a forma do visível. (LEVY, 2003, p.40-42, grifo nosso).

Ao abrir o espaço para o “neutro”, a literatura – assim como as artes de um modo geral – passou a caracterizar-se como um desdobramento constante de tudo aquilo que a compõe. A morte do eu que fala em nome do neutro é produto da morte do autor na literatura e conseqüentemente, da ideia de sujeito no pensamento ocidental.

Essa possibilidade de anulação daquele que fala representa uma das maiores revoluções da arte na modernidade; o salto decisivo para passagem que possibilitou a ampliação de uma potencialidade estética para um devir ético, relacionada a prática da escrita como algo que tende a propiciar o afastamento do autor e configuração de um ser que só se refere a si próprio. Esse “si próprio” pode ser concebido como

o “neutro”, quando ele fala, é ninguém que fala, e, por isso, qualquer coisa pode ser dita, como destaca Michel Foucault (2002, p.34, grifo do autor):

Peço emprestada a Beckett a formulação para o tema de que gostaria de partir: “Que importa quem fala, disse alguém, que importa quem fala”. Creio que se deve reconhecer nesta indiferença um dos princípios éticos fundamentais da escrita contemporânea. Digo “ético” porque tal indiferença não é inteiramente um traço que caracteriza o modo como se fala ou como se escreve; é sobretudo uma regra imanente, constantemente retomada, nunca completamente aplicada, um princípio que não marca a escrita como resultado, mas a domina como prática [...] pode-se dizer que a escrita de hoje se libertou do tema da expressão: só se refere-se a si própria, mas não se deixa porém aprisionar na forma da interioridade; identifica-se com a sua própria exterioridade manifesta. O que quer dizer que a escrita é um jogo ordenado de signos que se deve menos ao seu conteúdo significativo do que a própria natureza do significante; mas também que esta regularidade da escrita está sempre a ser experimentada nos seus limites, estando ao mesmo tempo sempre em vias de ser transgredida e invertida; a escrita desdobra-se como um jogo.

O texto literário, enquanto espaço do dever da linguagem abre caminho para o “neutro”. A possibilidade de sentir e agir sob o “plano de imanência” é o que torna possível o corte no caos e os cortes no mundo, viabilizando o que é singular, o que foge a toda espécie de pré-determinação, o que só está comprometido com a busca da imanência enquanto resistência. A arte, a literatura enquanto singularidade, é a evidência de que é possível uma outra vida, nesta vida.

SOCUDO, Andréa Maria Carneiro Lobo. The author’s death to the world to come: the literature as externality of language. **Revista de Letras**, São Paulo, v.53, n.2, p.21-39, jul./dez. 2013.

- **ABSTRACT:** *The text explores the theoretical discussion about the transition of the “author-function” for the “death of the author”, understanding that, as a evocation the neutral, this movement externalizes all the power of language while potentiality of a world to come.*
- **KEYWORDS:** *Literature. Author-function. Death of the author. Outside. Immanence.*

Referências

BALAKIAN, A. **O simbolismo**. Tradução de José Bonifácio A. Caldas. São Paulo: Perspectiva, 2000.

BARTHES, R. **O rumor da língua**. Tradução de Mário Laranjeira. 2.ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BENJAMIN, W. **Magia e técnica: arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. Tradução de Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1985. (Obras escolhidas, v.1).

BLANCHOT, M. **O espaço literário**. Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.

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

DELEUZE, G.; GUATTARI, F. **O que é a filosofia?** Tradução de Bento Prado Jr e Alberto Alonso Muñoz. 2.ed. São Paulo: Ed. 34, 2004.

FOUCAULT, M. **As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas**. Tradução de Salma Tannus Muchail. 8.ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

_____. **O que é um autor?** Tradução de Antonio Fernando Cascais e Eduardo Cordeiro. 5.ed. [S.l.]: Vega, 2002.

LEVY, T. S. **A experiência do fora: Blanchot, Foucault e Deleuze**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2003.

SILVA, D. C. S. “Un coup de dés”: do caos ao cosmos: a poética desconstrutora de Stéphane Mallarmé. **Educação & Mudança**, Anápolis, n. 9/10, p.83-97, dez. 2002. Disponível em: <<http://revistas.unievangelica.edu.br/index.php/revistaeducacaoemudanca/article/viewFile/477/475>>. Acesso em: 30 nov. 2014.

