

A MORTE DO AUTOR

Roland Barthes

[Texto publicado em: *O Rumor da Língua*. São Paulo: Martins Fontes, 2004]

Na sua novela *Sarrasine*, Balzac, falando de um castrado disfarçado de mulher, escreve esta frase: «Era a mulher, com os seus medos súbitos, os seus caprichos sem razão, as suas perturbações instintivas, as suas audácias sem causa, as sua bravatas e a sua deliciosa delicadeza de sentimentos. - Quem fala assim? Será o herói da novela, interessado em ignorar o castrado que se esconde sob a mulher? Será o indivíduo Balzac, provido pela sua experiência pessoal de uma filosofia da mulher? Será o autor Balzac, professando idéias «literárias» sobre a feminilidade? Será a sabedoria universal? A psicologia romântica? Será para sempre impossível sabê-lo, pela boa razão de que a escrita é destruição de toda a voz, de toda a origem. A escrita é esse neutro, esse compósito, esse oblíquo para onde foge o nosso sujeito, o preto-e-branco aonde vem perder-se toda a identidade, a começar precisamente pela do corpo que escreve.

Sem dúvida que foi sempre assim: desde o momento em que um fato é *contado*, para fins intransitivos, e não para agir diretamente sobre o real, quer dizer, finalmente fora de qualquer função que não seja o próprio exercício do símbolo, produz-se este desfasamento, a voz perde a sua origem, o autor entra na sua própria morte, a escrita começa. Todavia, o sentimento deste fenômeno tem sido variável; nas sociedades etnográficas não há nunca uma pessoa encarregada da narrativa, mas um mediador, chãmane ou recitador, de que podemos em rigor admirar a prestação» (quer dizer, o domínio do código narrativo), mas nunca o «gênio». O *autor* é uma personagem moderna, produzida sem dúvida pela nossa sociedade, na medida em que, ao terminar a idade Média, com o empirismo inglês, o racionalismo francês e a fé pessoal da Reforma, ela descobriu o prestígio pessoal do indivíduo, ou como se diz mais nobremente, da «pessoa humana». É pois lógico que, em matéria de literatura, tenha sido o positivismo, resumo e desfecho da ideologia capitalista, a conceder a maior importância à «pessoa» do autor. O *autor* reina ainda nos manuais de história literária, nas biografias de escritores, nas entrevistas das revistas, e na própria consciência dos literatos, preocupados em juntar, graças ao seu diário íntimo, a sua pessoa e a sua obra; a imagem da literatura que

podemos encontrar na cultura corrente é tiranicamente centrada no autor, na sua pessoa, na sua história, nos seus gostos, nas suas paixões; a crítica consiste ainda, a maior parte das vezes, em dizer que a obra de Baudelaire é o falhanço do homem Baudelaire, que a de Van Gogh é a sua loucura, a de Tchaikowski o seu vício: a *explicação* da obra é sempre procurada 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*, que nos entregasse a sua «confidencia».

Apesar de o império do Autor ser ainda muito poderoso (a nova crítica não fez muitas vezes senão consolidá-lo), é evidente que certos escritores já há muito tempo que tentaram abalá-lo. Em França, Mallarmé, sem dúvida o primeiro, viu e previu em toda a sua amplitude a necessidade de pôr a própria linguagem no lugar daquele que até então se supunha ser o seu proprietário; para ele, como para nós, é a linguagem que fala, não é o autor; escrever é, através de uma impessoalidade prévia - impossível de alguma vez ser confundida com a objetividade castradora do romancista realista -, atingir aquele ponto em que só a linguagem atua, «performa», e não «eu»: toda a poética de Mallarmé consiste em suprimir o autor em proveito da escrita (o que é, como veremos, restituir o seu lugar ao leitor). Valéry, muito envolvido numa psicologia do Eu, edulcorou muito a teoria mallarmeana, mas, reportando-se por gosto do classicismo às lições da retórica, não cessou de pôr em dúvida e em irrisão o Autor, acentuou a natureza lingüística e como que «arriscada» da sua atividade, e reivindicou sempre, ao longo dos seus livros em prosa, em favor da condição essencialmente verbal da literatura, perante a qual qualquer recurso à interioridade do escritor lhe parecia pura superstição. O próprio Proust, a despeito do caráter aparentemente psicológico daquilo a que chamam as suas *análises*, atribuiu-se visivelmente a tarefa de confundir inexoravelmente, por uma subtilização extrema, a relação entre o escritor e as suas personagens: ao fazer do narrador, não aquele que viu ou sentiu, nem sequer aquele que escreve, mas aquele que *vai escrever* (o jovem do romance - mas, afinal, que idade tem ele, e *quem* é ele? quer escrever, mas não pode, e o romance termina quando finalmente a escrita se torna possível), Proust deu à escrita moderna a sua epopéia: por uma inversão radical, em lugar de pôr a sua vida no seu romance, como se diz freqüentemente, fez da sua própria vida uma obra, da qual o seu livro foi como que o modelo, de modo que nos fosse bem evidente que não é Charlus que emita Montesquiou, mas que Montesquiou, na sua realidade anedótica, histórica, não é senão um fragmento secundário, derivado, de Charlus. O Surrealismo enfim, para ficarmos por esta pré-história da

modernidade, não podia atribuir à linguagem um lugar soberano, na medida em que a linguagem é sistema, uma subversão direta dos códigos aliás ilusória, porque um código não se pode destruir, apenas podemos «jogá-lo» -; mas, ao recomendar sem cessar a ilusão brusca dos sentidos esperados (era o famoso «safanão» surrealista), ao confiar à mão a preocupação de escrever tão depressa quanto possível o que a própria cabeça ignora (era a escrita automática), ao aceitar o princípio e a experiência de uma escrita a vários, o Surrealismo contribuiu para dessacralizar a imagem do Autor. Enfim, de fora da própria literatura (a bem dizer, estas distinções tornam-se obsoletas), a lingüística acaba de fornecer à destruição do Autor um instrumento analítico precioso, ao mostrar' que a enunciação é inteiramente um processo vazio que funciona na perfeição sem precisar de ser preenchido pela pessoa dos 'interlocutores'; linguísticamente," o autor nunca é nada mais para além daquele que escreve,' tal' como *eu* não é senão aquele que diz *eu*: a linguagem conhece um «sujeito», não uma «pessoa», e. esse sujeito, vazio fora da própria enunciação que o define, basta para fazer «suportar» a linguagem, quer dizer, para a esgotar.

O afastamento do Autor (com Brecht, poderíamos falar aqui de um verdadeiro «distanciamento»,¹ diminuindo o Autor como uma figurinha lá ao fundo da cena literária) não é. apenas um fato histórico ou um ato de escrita: ele transforma de ponta a ponta o texto moderno (ou o que é a mesma coisa - o texto é a partir de agora feito e lido de tal sorte que nele, a todos os seus níveis, o autor se ausenta). O tempo, em primeiro lugar, já não é o mesmo. O Autor, quando se acredita nele, é sempre concebido como o passado do seu próprio livro: o livro e o autor colocam-se a si próprios numa mesma linha, distribuída como um *antes* e um *depois*: supõe-se que o Autor *alimenta* o livro, quer dizer que existe antes dele, pensa, sofre, vive com ele; tem com ele a mesma relação de antecedência que um pai mantém com o seu filho. Exatamente ao contrário, o *scriptor* moderno nasce ao mesmo tempo que o seu texto; não está de modo algum provido de um ser que precederia ou excederia a sua escrita, não é de modo algum o sujeito de que o seu livro seria o predicado; não existe outro tempo para além do da enunciação, e. todo o texto é escrito eternamente *aqui* e *agora*. É que (ou segue-se que) *escrever* já não pode designar uma operação de registro, de verificação, de «pintura» (como diziam os Clássicos), mas sim aquilo a que os lingüistas, na seqüência da filosofia oxfordiana, chamam um performativo, forma verbal rara (exclusivamente dada na primeira pessoa e no presente), na qual a enunciação não tem outro conteúdo (outro enunciado) para além do ato pelo qual é proferida: algo como o *Eu declaro*

dos reis ou o *Eu canto* dos poetas muito antigos; o *scriptor* moderno, tendo enterrado o Autor, já não pode portanto acreditar, segundo a visão patética dos seus predecessores, que a sua mão é demasiado lenta para o seu pensamento ou a sua paixão, e que em conseqüência, fazendo uma lei da necessidade, deve acentuar esse atraso e. «trabalhar» indefinidamente a sua forma; para ele, ao contrário, a sua mão, desligada de toda a voz, levada por um puro gesto de inscrição (e não de expressão), traça um campo sem origem - ou que, pelo menos, não tem outra origem para lá da própria linguagem, isto é, exatamente aquilo que repõe incessantemente em causa toda a origem.

Sabemos agora que um texto não é feito de uma linha de palavras, libertando um sentido único, de certo modo teológico (que seria a «mensagem» do Autor-Deus), mas um espaço de dimensões múltiplas, onde se casam e se contestam escritas variadas, nenhuma das quais é original: o texto é um tecido de citações, saldas dos mil focos da cultura. Parecido com Bouvard e Pécuchet, esses eternos copistas, ao mesmo tempo sublimes e cômicos, e cujo profundo ridículo designa *precisamente* a verdade da escrita, o escritor não pode deixar de imitar um gesto sempre anterior, nunca original; o seu único poder é o de misturar as escritas, de as contrariar umas às outras, de modo a nunca se apoiar numa delas; se quisesse *exprimir-se*, pelo menos deveria saber que a «coisa» interior que tem a pretensão de «traduzir» não passa de um dicionário totalmente composto, cujas palavras só podem explicar-se através de outras palavras, e isso indefinidamente: aventura que adveio exemplarmente ao jovem Thomas de Quincey, tio bom em grego que, para traduzir para esta língua morta idéias e imagens absolutamente modernas, diz-nos Baudelaire, «tinha criado para si um dicionário sempre pronto, muito mais complexo e extenso do que aquele que resulta da vulgar paciência dos temas puramente literários» (*Os Paraísos Artificiais*); sucedendo ao Autor, o *scriptor* não tem já em si paixões, humores, sentimentos, impressões, mas sim esse imenso dicionário onde vai buscar uma escrita que não pode conhecer nenhuma paragem: a vida nunca faz mais do que imitar o livro, e esse livro não é ele próprio senão um tecido de signos, imitação perdida, infinitamente recuada.

Uma vez o autor afastado, a pretensão de «decifrar» um texto torna-se totalmente inútil. Dar um Autor a um texto é impor a esse texto um mecanismo de segurança, é dotá-lo de um significado último, é fechar a escrita. Esta concepção convém perfeitamente à crítica, que pretende então atribuir-se a tarefa importante de descobrir o Autor (ou as suas hipóteses:

a sociedade, a história, a psique, a liberdade) sob a obra: encontrado o Autor, o texto é «explicado», o crítico venceu; não há pois nada de espantoso no fato de, historicamente, o reino do Autor ter sido também o do Crítico, nem no de a crítica (ainda que nova) ser hoje abalada ao mesmo tempo que o Autor. Na escrita moderna, com efeito, tudo está por *deslindar*, mas nada está por *decifrar*; a estrutura pode ser seguida, «apanhada» (como se diz de uma malha de meia que cai) em todas as suas fases e em todos os seus níveis, mas não há fundo; o espaço da escrita percorre-se, não se perfura; a escrita faz incessantemente sentido, mas é sempre para o evaporar; procede a uma isenção sistemática do sentido, por isso mesmo, a literatura (mais valia dizer, a partir de agora, *a escrita*), ao recusar consignar ao texto (e ao mundo como texto) um «segredo», quer dizer, um sentido último, liberta uma atividade a que poderíamos chamar contra4eológica, propriamente revolucionária, pois recusar parar o sentido é afinal recusar Deus e as suas hipóstases, a razão, a ciência, a lei.

Regressemos à frase de Balzac. Ninguém (isto é, nenhuma «pessoa») a disse: a sua origem, a sua voz não é o verdadeiro lugar da escrita, é a leitura. Um exemplo, bastante preciso, pode fazê-lo a compreender: investigações recentes (J.-P. Vernant) trouxeram à luz a natureza constitutivamente ambígua da tragédia grega; o texto é nela tecido com palavras de duplo sentido, que cada personagem compreende unilateralmente (este perpétuo mal-entendido é precisamente o «trágico»); há contudo alguém que entende cada palavra na sua duplicidade, e entende, além disso, se assim podemos dizer, a própria surdez das personagens que falam diante dele: esse alguém é precisamente o leitor (ou, aqui, o ouvinte). Assim se revela o ser total da escrita: um texto é feito de escritas múltiplas, saídas de várias culturas e que entram umas com as outras em diálogo, em paródia, em contestação; mas há um lugar em que essa multiplicidade se reúne, e esse lugar não é o autor, como se tem dito até aqui, é o leitor: o leitor é o espaço exato em que se inscrevem, sem que nenhuma se perca, todas as citações de que uma escrita é feita; a unidade de um texto não está na sua origem, mas no seu destino, mas este destino já não pode ser pessoal: o leitor é um homem sem história, sem biografia, sem psicologia; é apenas esse *alguém* que tem reunidos num mesmo campo todos os traços que constituem o escrito. É por isso que é irrisório ouvir condenar a nova escrita em nome de um humanismo que se faz hipocritamente passar por campeão dos direitos do leitor. O leitor, a crítica clássica nunca dele se ocupou; para ela, não há na literatura qualquer outro homem para além daquele que escreve. Começamos hoje a deixar de nos iludir com essa espécie de antifrases pelas quais a boa sociedade recrimina

soberbamente em favor daquilo que precisamente põe de parte, ignora, sufoca ou destrói; sabemos que, para devolver à escrita o seu devir, é preciso inverter o seu mito: o nascimento do leitor tem de pagar-se com a morte do Autor.

1968, *Manteia*.