



Leonardo Pinto de Almeida

**Escrita e Leitura: a produção de subjetividade na
experiência literária**

Tese de Doutorado

Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação em Psicologia Clínica da Puc-Rio como requisito parcial para obtenção do título de Doutor em Psicologia.

Orientador: Prof. Dr. Carlos Augusto Peixoto Júnior

Rio de Janeiro
Janeiro de 2007



Leonardo Pinto de Almeida

**Escrita e Leitura: a produção de
subjetividade na experiência literária**

Tese apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de Doutor pelo Programa de Pós-Graduação em Psicologia Clínica do Departamento de Psicologia do Centro de Teologia e Ciências Humanas da PUC-Rio. Aprovada pela Comissão Examinadora abaixo assinada.

Prof. Carlos Augusto Peixoto Junior
Orientador

Departamento de Psicologia - PUC-Rio

Prof. Ana Paula Veiga Kiffer

Departamento de Letras - PUC-Rio

Prof. Eduardo Henrique Passos Pereira

Departamento de Psicologia – UFF

Prof. André do Eirado Silva

Departamento de Psicologia – UFF

Prof. André Rangel Rios

Departamento de Políticas de Saúde – UERJ

Prof. Paulo Fernando Carneiro de Andrade

Coordenador Setorial de Pós-Graduação
e Pesquisa do Centro de Teologia
e Ciências Humanas – PUC-Rio

Rio de Janeiro, 15 de Janeiro de 2007

Todos os direitos reservados. É proibida a reprodução total ou parcial do trabalho sem autorização da universidade, do autor e do orientador.

Leonardo Pinto de Almeida

Graduou-se em Psicologia pela Universidade Federal do Rio de Janeiro em 2001. Tornou-se mestre em Psicologia pela Universidade Federal Fluminense em 2002. Apresentou vários trabalhos ligados à sua área de pesquisa em congressos e conferências. Junto ao doutorado, com financiamento da Capes, prestou um ano de estágio de doutoramento sanduíche na Université de Reims Champagne-Ardenne, sob a co-orientação do Professor Vincent Jouve do Centre de Recherche sur La Lecture Littéraire, no período de novembro de 2004 a outubro de 2005.

Ficha Catalográfica

Almeida, Leonardo Pinto de

Escrita e leitura : a produção de subjetividade na experiência literária / Leonardo Pinto de Almeida ; orientador: Carlos Augusto Peixoto Júnior. – 2006.

225 f. ; 30 cm

Tese (doutorado em Psicologia)–Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2006.

Inclui bibliografia

1. Psicologia – Teses. 2. Experiência literária. 3. Subjetividade. 4. Escrita. 5. Autor. 6. Leitura. 7. Crítica. I. Peixoto Júnior, Carlos Augusto. II. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Departamento de Psicologia. III. Título.

CDD: 150

Agradecimentos

Ao meu orientador Professor Carlos Augusto Peixoto Júnior pelo acolhimento de meu projeto, pelo apoio e pelas críticas precisas.

À CAPES, ao CNPQ, e à PUC-Rio, pelos auxílios concedidos, sem os quais este trabalho não poderia ter sido realizado.

A todos os funcionários e professores do Departamento de Psicologia da Puc-Rio pelos ensinamentos e pela ajuda.

Ao meu co-orientador, em minha estada na França, Professor Vincent Jouve, pelos seus ensinamentos e pelos cuidados.

Aos professores Jean-Emmanuel Tyvaert, Françoise Gevrey e Nathalie Preiss da Université de Reims Champagne-Ardenne pelos seus ensinamentos e pelas conversas que me possibilitaram pensar diferentemente.

Aos Professores André do Eirado e Auterives Maciel Júnior pela leitura crítica que muito me ajudou a colocar o pensamento em movimento.

Aos meus amigos Leandro Salgueirinho, Rafaela T. Zorzanelli e Raul Atallah pela leitura criteriosa que tanto me ajudou no desenvolvimento e na finalização das idéias.

À minha mãe, meu irmão, meus parentes e meus amigos pelo apoio e pelo carinho nestes tempos difíceis onde o pensamento necessita de tempo para florescer.

Resumo

Almeida, Leonardo Pinto de; Peixoto Júnior, Carlos Augusto. **Escrita e Leitura: a produção de subjetividade na experiência literária**. Rio de Janeiro, 2007. 225 p. Tese de Doutorado. Departamento de Psicologia. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

A presente tese analisa a experiência literária e sua relação com a produção de subjetividade na escrita e na leitura, considerando que a literatura é uma forma de resistência aos mecanismos de ordenação da linguagem intrínsecos ao seu uso dominante. Os mecanismos de captura tentam aprisionar as experiências totais do ler e do escrever através de construções de pensamento que congelam o fluxo da linguagem. Observamos a contraposição do fluxo e da retenção na dinâmica da linguagem. Assim sendo, pensamos a relação entre a experiência do escrever e o desaparecimento do escritor para contrapô-la à mitologia autoral. Já na experiência da leitura ocorrem a evanescência do leitor, o dismantelamento da obra e a morte do autor. Nestes termos, a leitura literária se caracterizaria pelo acolhimento, pelo entendimento e pela ignorância, em oposição a alguns modos de apreendê-la que partem da interpretação, da compreensão e da sapiência. Pensamos assim a ligação entre a experiência da literatura e os paradoxos da linguagem, já que em seu encontro com o *désœuvrement* – a potência transgressiva da literatura – o sujeito é convidado a se constituir e a perecer ao mesmo tempo. Mostramos também que os mecanismos de captura surgem para sobrepujar estes paradoxos, restituindo as identidades perdidas e restringindo sentidos, através da dialetização dos elementos da experiência literária. Deste modo, observamos uma tensão entre a natureza fugidia da literatura, e os movimentos de unificação, sistematização e essencialização da obra empreendidos pela cultura, pelo mercado e pela crítica literária. No entanto, percebemos ainda a possibilidade de uma crítica libertadora que não silencia a ressonância da experiência da leitura com o excesso de compreensão.

Palavras-chave

Experiência literária, subjetividade, escrita, autor, leitura, crítica.

Résumé

Almeida, Leonardo Pinto de; Peixoto Júnior, Carlos Augusto. **Écriture et Lecture: la production de la subjectivité dans l'expérience littéraire.** Rio de Janeiro, 2007. 225 p. Thèse de Doctorat. Departamento de Psicologia. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

La thèse suivante analyse l'expérience littéraire et sa relation avec la production de la subjectivité dans l'écriture et dans la lecture, en remarquant que la littérature est une forme de résistance aux mécanismes d'ordre de l'usage courante dans le domaine du langage. Les mécanismes d'ordre capturent les expériences de lire et de l'écrire à travers quelques constructions de la pensée qui empêche la fluidité du langage. Ainsi dire, nous réfléchissons sur l'opposition entre la fluidité et la rétention du langage. A cause de cela, nous pensons sur la relation entre l'expérience de l'écrire et la disparition de l'écrivain pour faire opposition à la mythologie auctorale. Nous envisageons aussi que l'expérience de lire est une expérience qui fait l'occurrence de l'évanescence du lecteur, de le démantèlement de l'œuvre et de la mort de l'auteur. A propos de ce sujet, la lecture littéraire est l'accueil, l'entente et l'ignorance. En revanche, les manières de la faire capturer ont une fort liaison avec l'interprétation, la compréhension et le savoir. Nous examinons ainsi les liaisons entre l'expérience littéraire et les paradoxes du langage, puisque le rencontre avec le désœuvrement, le sujet est invité à apparaître et à disparaître du même coup. Nous montrons aussi que les mécanismes de capture est naît pour faire disparaître les paradoxes, en restituent les identités perdues pendant l'expérience et en limitant les possibilités de sens, au milieu d'un processus de dialectisation des éléments de l'expérience littéraire. En s'agissant de cela, nous remarquons la tension entre la nature fugace de la littérature et les mouvements de l'unification, de systématisation et de l'essentialisation de l'œuvre littéraire qui sont utilisés par la culture, le marché et la critique littéraire. Cependant, nous discernons encore la possibilité d'une interprétation libératrice qui ne fait pas silence à la résonance de l'expérience de la lecture avec l'excès de la compréhension.

Mots Clés

Expérience littéraire, subjectivité, écriture, auteur, lecture, critique.

Sumário

Introdução	9
Capítulo 1: A literatura: a escrita nas paragens da morte	16
1.1. A morte de Deus, a modernidade e suas conseqüências	16
1.2. A questão do começo: a invenção da literatura	23
1.3. O espaço literário e sua relação com a linguagem	27
1.4. Experiência literária: subversão, transgressão, trapaça, enlouquecimento da linguagem?	47
Capítulo 2: Escritor e Autor: subjetividade e mitologia no seio do escrever	66
2.1. Sujeito da experiência literária?	69
2.2. Morte do autor ou morte do escritor?	76
2.3. A mitologia e o escrever: a invenção moderna da autoria e suas dimensões	92
2.4. Irresponsabilidade engajada <i>versus</i> elementos transcendentais de valorização do escrever	106
Capítulo 3: Vicissitudes da leitura literária	114
3.1. Espaço literário e seus operadores de ressonância e de captura	118
3.2. Leitura literária: submissão e criação, controle e rebeldia	124
3.3. Espaço literário, abandono e efusão do ler	135
3.4. A leitura literária e o apagamento do autor	158
Capítulo 4: Interpretação, unificação e sistematização da literatura	176
Conclusão	211
Referências Bibliográficas	217

“Para não sucumbir a verdade, temos a arte. ”
Nietzsche

“A poesia não é uma liberação da emoção, mas uma fuga da emoção; não é a expressão da personalidade, mas uma fuga da personalidade. Naturalmente, porém, apenas aqueles que têm personalidade e emoções sabem o que significa querer escapar dessas coisas.”

T.S.Eliot

“L’art n’est pas une forme de pouvoir, il l’est quand il cesse d’être art et commence à devenir démagogie.”

C. Bene

Introdução

Encontramo-nos mergulhados na linguagem. Ela está por toda parte. Somos como peixes, vivemos nela e através dela, como se ela fosse o habitat natural das coisas e de nós mesmos. Existem inúmeras formas de manifestação deste nobre componente da vida.

Em seu uso corriqueiro, costumamos usá-la como moeda de troca em nossas relações sociais. Usamos fórmulas, ou melhor, somos levados a repetir regras de uso para manutenção dos laços sociais ao estabelecermos uma comunicação. A linguagem, neste que é um de seus modos de atualização, é usada como utensílio determinado por um fim preestabelecido.

No entanto, podemos observar que a literatura se apresenta como uma das maneiras mais ilustres de atualização da linguagem, a qual, pelo seu caráter eminentemente inútil, tem como fim ela mesma. Mas esta seria uma inutilidade muito particular à arte, pois, ao invés de dar informações e fundar regras e funcionalidades para a linguagem, ela elabora uma experiência intensa que possibilita o questionamento do mundo e de nós mesmos.

Assim, poderíamos acrescentar que o movimento da escrita literária não tem nenhum fim ou objetivo fundado de antemão; aquilo que a sustenta é a própria questão contida no escrever. O ato de escrever seria o seu fim e o seu meio. Porém, quando o movimento da cultura captura a literatura, as coisas mudam um pouco de figura.

O movimento institucionalizante da cultura apreende, junto ao mercado e a parte da crítica literária, a literatura através de processos de captura que a sistematizam e a unificam no conjunto dos tesouros culturais.

Quando pensamos na experiência literária – seja na escrita ou na leitura – deparamos com um modo de apresentação da linguagem muito diferente daquele adotado em seu uso cotidiano. A criação literária, de um modo geral, produz um fosso profundo entre a palavra e a coisa que ela designa. Muitas vezes acolhemos junto à leitura de uma obra literária uma formação lingüística estranha que nos causa uma emoção, uma sensação que se antecipa à nossa própria compreensão.

Esta espécie de rompimento em relação ao uso comum da linguagem, encontrada na criação literária, aponta a literatura como uma força de resistência às regras lingüísticas, à standartização da língua e aos limites impostos pela própria linguagem e pela cultura.

Quando experienciamos a literatura – tanto na escrita quanto na leitura –, somos levados a nos defrontar com limites lingüísticos, culturais e pessoais. Por este motivo, a literatura nos ensina que o questionamento das convicções, impulsionado pelo encontro com a arte, tem mais valor do que a própria verdade. A literatura se caracterizaria pelo questionamento, pela transgressão dos limites que constituem a sociedade e a nós mesmos.

Assim, podemos afirmar que a literatura não daria importância a uma resignação aos limites impostos pela linguagem. Muito pelo contrário, ela nos mostra que devemos transgredi-los e, neste caso, transgressão é sinônimo de criação. Esta surge sempre entre dois limites. Ela rompe com o tecido tênue que padroniza os modos de ser da linguagem.

Através da literatura, observemos que a subjetividade, na experiência literária, surge como efeito deste movimento basculante que se encontra entre o limite e a transgressão. Indiquemos de antemão as formas relativas a este problema que emergem do contato com a literatura: as figuras do escritor, do autor, do leitor e do crítico. Estas quatro personagens da trama literária distinguem-se fortemente em se tratando das relações observáveis entre a experiência e a literatura.

Assim, poderíamos afirmar que o escritor e o leitor estariam ligados às experiências totais do escrever e do ler, sendo produtos do encontro com a experiência. Enquanto o autor e o crítico se relacionariam com a obra como elementos transcendentais à experiência literária que capturam a literatura, fazendo dela algo muito diferente de sua natureza fugidia.

Nesta trama, as questões concernentes à experiência literária tocam, de um lado, um movimento ligado estritamente à criação, à transgressão, à proliferação discursiva, ao abandono do sujeito frente à experiência literária; e, de outro, um movimento associado à captura, ao aprisionamento, à ordenação, à apropriação cultural do efeito da criação.

Com este breve preâmbulo, gostaríamos de colocar em evidência que nossa preocupação central gira em torno de questões relativas à experiência

literária e à subjetividade nos âmbitos da escrita e da leitura. Salientemos que a presente tese tem como objetivo compreender a especificidade da experiência literária e dos mecanismos de captura que intentam organizar e ordenar o universo dos livros a partir de estereótipos dormentes que não dizem nada sobre a experiência fundamental da literatura.

Para isso, debruçaremos-nos sobre a escrita e a leitura literária, no intuito de esboçarmos um entendimento das quatro figuras ligadas à experiência literária, acima assinaladas. Poderíamos ressaltar, em poucas palavras, que nosso objeto de análise é o entendimento da dinâmica relacional entre a experiência literária, o escritor, o autor, o leitor e o crítico, analisando as tensões no seio da linguagem entre a liberdade e a captura, entre a criação e o automatismo.

Como terreno em que aportamos nossa tese, podemos indicar a que linhagem filosófica o presente exame se filia. Partimos do pressuposto de que a morte de Deus – como acontecimento que deu origem à experiência moderna – suscitou o surgimento de uma nova forma de se relacionar com a escrita, a qual chamaremos, aqui, de literatura, em contraposição às obras de linguagem.

Em que consiste esta afirmação – por sinal, um tanto estranha à idéia comumente tomada para designar os estudos literários – de que a literatura surgiria com a morte de Deus? Como a literatura poderia ser entendida como um fenômeno moderno – tendo sua invenção datada aproximadamente do século XVIII? Não existiria uma literatura romana, grega, entre outras formas de apropriação das línguas em épocas anteriores à *Aufklärung*?

O conceito de literatura em que nos baseamos está ligado principalmente aos questionamentos incisivos formulados por Foucault, Blanchot, Barthes e Deleuze acerca do ser da linguagem, tendo, na literatura, um de seus modos de atualização.

Para o entendimento desta conceituação, devemos de início levar em conta o conceito de *Erfindung* (invenção) nietzscheano, abordado por Foucault em seus estudos sobre a modernidade. Com este conceito, ele compreende a história por um viés não mais calcado em uma busca da origem. A invenção aponta para o fato de que, na trama histórica, a vida se entrelaça com inúmeros fenômenos produzindo eventos. A invenção produz acontecimento. E, no caso específico da literatura, Foucault frisa ser ela um efeito de um tecido histórico muito específico

ligado ao período denominado modernidade. A literatura, neste caso, seria um efeito – na atualização do ser da linguagem – da entrada nos Tempos Modernos.

A literatura – tanto em Foucault, como em Blanchot ou Nietzsche – brota de uma zona de indiscernibilidade. Ela surgiria de um contato com o vazio deixado pelo indizível da morte, pela atração do fora, pelo abismo das palavras ou pelo contato com o X enigmático da coisa em si.

Após a entrada na modernidade, emerge uma forma de lidar com o vazio da morte, caracterizando uma escrita que não pagaria mais tributos a elementos transcendentais à experiência – tais como os que se expressam pelas palavras de Deus ou da Tradição. Esta seria, em poucas palavras, a definição foucaultiana de literatura, ou seja, uma escrita produzida por um encontro radical com o vazio da morte no seio da linguagem.

Para pensar este fato, Foucault distingue duas formas deste encontro com o vazio da morte: as obras de linguagem e a literatura. As primeiras constituiriam um modo de lidar com este vazio, em que aquele que toma da pena no movimento de criação é levado a repetir as palavras da Tradição ou de Deus – palavras transcendentais à experiência da escrita. Estas palavras obliteram a vivência radical do abismo da linguagem. Já a literatura caracterizaria uma forma de escrita em que o seu suposto agente se encontra com o vazio, sem mais ter como alicerce as palavras tradicionais e divinas. Ele se encontra abandonado frente ao papel em branco e, poderíamos acrescentar, frente a si mesmo e à própria linguagem.

Análises como esta, das figuras da escrita, são encontradas ao longo de toda obra de Blanchot. O conceito de fora poderia ser associado a este vazio da linguagem para o qual o sujeito é atraído no movimento da criação. As obras de linguagem são encontradas na escrita em que palavras transcendentais à experiência visam direcioná-la, explicá-la, defini-la ou empobrecê-la. A literatura – ou o espaço literário – seria produto da atração do fora – ou a atração para o vazio abismal da linguagem – sem o uso de modos de obliteração da vivência relativa à radicalidade desta zona de indiscernibilidade da linguagem.

Para ilustrar esta questão, poderíamos tomar como exemplo um conto de Edgar Allan Poe intitulado *A descida de Maelstrom*. Esta história se passa na costa da Noruega. Um guia leva um sujeito para um passeio na montanha Helseggen, de onde contemplam o espetáculo natural proporcionado pela fúria do Redemoinho de Maelstrom, ou, como os noruegueses o chamam, de Moskoe-

Strom. Eles observam os movimentos de calma e de turbilhão do redemoinho, lá do alto da montanha. O velho guia conta várias histórias de baleias, barcos, ursos que supostamente teriam sido sugados pela força fenomenal do redemoinho. Mas é uma história pessoal com relação ao redemoinho que o velho descreverá com mais afinco para, assim, transmitir a sua idéia a respeito do furor deste fenômeno.

Este homem costumava pescar com seus irmãos perto dos redemoinhos. Do perigo e da pescaria farta, retiravam dividendos frutuoso para as suas vidas. Sabiam todos os períodos do dia em que poderiam usufruir a calma e o vento, para voltarem sem problema pelas redondezas do Redemoinho de Moskoe-Strom. No entanto, houve um dia em que o vento e o mar os surpreenderam e os levaram direto ao coração do furioso redemoinho. Eles foram sugados pela força centrípeta de Moskoe-Strom. O velho guia conta que, na descida derradeira para seu possível fim, ocorreu uma mudança subjetiva que o fez atravessar seu medo, tornando-o não mais temeroso em relação à morte, mas sim curioso em relação à força e aos elementos atraídos pelo redemoinho. Ele passa, assim, a ver as coisas por outro viés. Destroços de barcos, troncos de árvores, barris, peças de mobiliário são levadas para um centro indiscernível. Elas passam a ter um sentido diferente, pois não estão mais em suas devidas posições de utensílio – comumente usufruídas no cotidiano. Passam a ser objeto de exploração da força relativa ao centro do Redemoinho. Desta experiência o velho guia sobreviveu e saiu transformado tanto física quanto espiritualmente.

Por que este conto serviria para ilustrar nosso objeto de estudo? Poderíamos ver esta atração do fora – assinalada por Blanchot, por Deleuze e por Foucault – como uma atração de uma força centrípeta muito próxima à do Redemoinho de Maelstrom. Esta zona de indiscernibilidade que atrai os sujeitos no momento de criação literária faz com que eles se encontrem abandonados a si mesmos no movimento da experiência. Eles passam a lidar com as palavras não mais como utensílios comuns, e são atraídos por aquilo que Baudelaire chamou muito propriamente de *abismo das palavras*. Eles e a própria linguagem entram em um movimento de perda de si ao adentrarem o espaço aberto pelo encontro com o fora. Tanto o escritor quanto o leitor são sugados por este redemoinho.

A experiência literária seria um produto deste encontro em que o escritor e o leitor são convidados a entrarem em um espaço de ressonância, onde elementos

subjetivos e de sentido se confrontam com as forças atuantes no espaço aberto pela literatura. Ambos se encontram comprometidos totalmente com a experiência. O espaço literário produz alguns paradoxos, e o principal deles estaria no fato de que ambos, leitor e escritor, doam e recebem sua existência pelo e através do encontro com a obra. Eles não preexistem à obra e tampouco subsistem a ela. Daí esta noção de que a experiência literária – como experiência do fora – seria uma experiência total.

Com isso, podemos previamente salientar que nossa pesquisa terá quatro capítulos.

No primeiro capítulo, ao afirmar que a literatura seria uma manifestação do ser da linguagem, surgida em decorrência da entrada nos Tempos Modernos, analisaremos a especificidade da literatura em contraposição às obras de linguagem. Deste modo, compreenderemos a literatura como uma forma de resistência aos destinos enregelados da linguagem, representados pelo estereótipo, a língua maior, a naturalização da linguagem, a utilidade e a funcionalidade que tanto caracteriza a linguagem do poder.

Esta forma de resistência aos interstícios das regras e das fórmulas linguageiras indica que a literatura seria uma escrita que não serve à dinastia da representação e da utilidade, já que ela seria um ato que tem seu fim no próprio escrever.

Tomaremos, assim, a literatura a partir dos questionamentos de Foucault, Blanchot, Barthes e Deleuze quanto ao seu potencial transgressivo. Afirmaremos que a literatura seria uma trapaça, uma linguagem sem poder, uma sabotagem, um tratamento menor da língua, e o qual indica um movimento de questionamento e de enlouquecimento da linguagem.

No segundo capítulo, partindo da compreensão de que o ser da linguagem aponta para o desaparecimento do sujeito, analisaremos a experiência total do escrever e os mecanismos de captura transcendentais que dela se apoderam, levando em consideração a distinção entre as figuras do autor e do escritor. Para isso, estudaremos a dinâmica do desaparecimento do escritor na experiência de criação literária, contrapondo-o à figura do autor como conceito de amarração discursiva ou índice de delimitação, organização e classificação dos discursos.

Daí, evidenciaremos a tensão entre a natureza fugidia da literatura e os mecanismos de captura, observando os paradoxos da escrita que se estabelecem

entre o escritor e a obra no turbilhão da experiência. Assim, traçaremos uma compreensão que aponta para o desaparecimento do escritor – caracterizado pela dissolução do eu e por uma afirmação impessoal no campo experiencial – e para a força reativa da figura autoral em relação à essência fugidia da literatura, já que o conceito de autor serve para essencializar a obra a partir de categorias como identidade, autoridade, interioridade e intencionalidade, as quais estariam ligadas à invenção do suposto agente da escrita.

São estes os companheiros de pensamento que, neste capítulo, irão nos acompanhar: Foucault, com seus estudos sobre o ser da autoria; Brunn, com suas indagações acerca da mitologia autoral; Barthes, com a questão da morte do autor; Blanchot, com suas reflexões sobre o espaço literário; e Chartier, bem como outros historiadores, por seus ensaios sobre a ordenação do mundo dos livros e a natureza da atividade escrita. E, ainda, tiraremos exemplos dos problemas em questão de indagações de escritores como Gombrowicz, Robbe-Grillet, Manoel de Barros, Proust, Duras, entre outros, sobre a própria atividade de escrita.

Partindo da mesma lógica decorrente das tensões entre a experiência e a captura, analisaremos, nos dois capítulos seguintes, a leitura literária. No entanto, no terceiro capítulo, examinaremos a experiência total do ler, indicando que a leitura literária é uma experiência intensa que se constitui como um espaço imanente de ressonância, em que elementos subjetivos e de sentido, a partir do contato com as forças ativas e reativas do campo experiencial, se entrecrocaram em seu encontro com a linguagem.

Partindo da diferença teórica, levantada por Blanchot, entre a compreensão e o entendimento, em sua tentativa de construir uma imagem precisa do acolhimento leitor, discutiremos a especificidade da leitura literária, que aponta para o acolhimento, a ignorância, a afirmação e a superfície. Apontaremos, assim, os paradoxos da leitura literária, salientando que, na experiência total do ler, ocorre a evanescência do leitor, o dismantelamento da obra e a morte do autor.

Já no quarto capítulo, refletiremos sobre a dialetização dos elementos da experiência leitora, a partir dos processos de interpretação, de unificação, de sistematização e de essencialização da obra literária, indicando que os mecanismos de captura empreendidos pela cultura, pelo mercado e por parte da crítica são atravessados pela vontade de verdade, de domínio e de controle sobre a literatura.

1. Literatura: a escrita nas paragens da morte.

Escrita, autoria e leitura estão intrinsecamente ligadas à literatura. Não podemos pensá-la em sua totalidade sem sublinhar a importância de um entendimento destes três elementos. Assim, para traçarmos um modo de compreensão da literatura, refletiremos ao longo deste texto sobre esta relação de indissociabilidade entre a escrita, a autoria e a leitura, observando os movimentos de criação e de opressão que se estabelecem no seio do espaço literário.

Por ser a escrita um sinônimo quase perfeito da literatura, começaremos por traçar as relações entre a escrita literária e a linguagem, para, nos capítulos subseqüentes, continuarmos nossa pesquisa acerca da relação entre a literatura e a experiência, passando por uma apreensão dos fenômenos relativos à autoria e sua mitologia decorrente, e à especificidade da leitura literária junto às suas figuras representativas.

Como assinalado na introdução, este trabalho toma, como pressuposto básico de direcionamento, a concepção de que o ser da literatura é um efeito da entrada na modernidade, ou, em outras palavras, da morte de Deus. Morte que impulsiona a emergência de um novo modo de experienciar a vida e, conseqüentemente, a escrita. No entanto, antes de entendermos o que isto significaria frente ao espectro da escrita, traçaremos algumas reflexões prévias sobre a morte de Deus, a modernidade e suas conseqüências.

1.1. A morte de Deus, a modernidade e suas conseqüências.

A morte de Deus, anunciada por Nietzsche (1844/1900) em inúmeros textos de sua obra, foi retomada em várias análises por pensadores contemporâneos como Michel Foucault, Maurice Blanchot, Jean-Paul Sartre, Georges Bataille, Peter Sloterdijk, Milan Kundera, entre outros. O que se torna consenso em relação a este conceito é que a morte de Deus espelha um fenômeno histórico que transformou as maneiras de viver e pensar. Na contemporaneidade, ainda sofremos os seus efeitos, e seriam justamente esses efeitos que teriam se tornado objeto de estudo.

No belo artigo em que analisa a obra de Georges Bataille, Jean-Paul Sartre (1943/1947) aponta a questão da morte de Deus como aquela que atormenta os pensadores contemporâneos, pois retrataria o drama íntimo de nossa época.

Existem homens que poderíamos chamar de sobreviventes. Eles perderam, em um dado momento, um ente querido, um pai, uma amante, e sua vida não é mais do que o morno dia seguinte desta morte. Senhor Bataille sobreviveu à morte de Deus. E a esta morte, que ele viveu, sofreu, sobreviveu, nos parece desde que refletimos, que nossa época sobrevive a ela totalmente. (Sartre, 1943/1947, 152-153)

Sobreviventes! Nós, contemporâneos, sofremos, como Bataille, as conseqüências desta morte, no campo da política, da sexualidade, da ciência, da linguagem... Somos atravessados em todas as esferas da vida por seus resultados, de modo que um certo niilismo atravessa nossa época.

Em *Nietzsche et la philosophie*, Deleuze (1962) apresenta uma explicação do conceito de niilismo. Ele salienta que o niilismo originalmente estaria ligado a um movimento de depreciação e negação da vida, o qual delegaria mais importância a valores externos, transcendentais e, supostamente, superiores aos da própria experiência do viver.

No entanto, pelo pensamento nietzscheano podemos vislumbrar espécies diferentes de niilismo. O niilismo negativo, por exemplo, seria aquele diretamente ligado ao cristianismo e à sua cultura do ressentimento, em que se valoriza mais a vida após a morte do que a própria vida, preferindo-se o nada da outra vida à experiência do viver.

Contudo, com a emergência da experiência moderna e, por conseguinte, da morte de Deus, sucedem-se algumas posturas niilistas diferentes frente ao vazio deixado pelo abandono dos deuses. A partir deste acontecimento, segue-se um niilismo que brada contra estes valores religiosos e tradicionais de outrora. Este niilismo, que poderia ser chamado de reativo, é uma postura de depreciação destes valores superiores a todo custo. Neste momento, o homem prefere a falta de valores do que os valores antes sustentados pela tradição e pela religião.

No entanto, daí provém outra forma de pensar este nada deixado por Deus: o niilismo passivo. Este seria o niilismo do último homem que postula novos valores a tomar o lugar do Deus morto, tais como: o progresso, a evolução, a felicidade para todos, o avanço científico, o alcance do bem-estar próprio e da

comunidade, e assim por diante. Estes valores, inventados pelo niilismo passivo, atravessam o nosso tempo. Na vida moderna, observamos estes valores, os quais seriam sombras deste Deus morto, assolarem nossos modos de vida. No entanto, podemos ainda pensar em um niilismo acabado que transmutaria estes valores, possibilitando novos modos de se relacionar com o mundo, as coisas e os outros homens. Este movimento seria a própria transmutação do niilismo passivo ao niilismo ativo. Este niilismo é a própria destruição do niilismo.

Na presente tese, não exploraremos a questão do niilismo. Porém, este pequeno adendo serve como uma apresentação do problema por vir: a tensão entre as sombras de Deus e a experiência literária como forma de questionamento do niilismo passivo, constitutivo dos Tempos Modernos.

Mas o que queremos dizer por esta afirmação da morte de Deus? Poderíamos apontar, com Foucault (1963/2000), que este enunciado não quer dizer de modo algum o fim do reinado divino sobre os pobres mortais, nem que nós, modernos, percebemos algo evidente que os antigos não tiveram capacidade de entender, a saber, que Deus nunca existiu. Não se trata disso, pois vemos, até hoje, reproduzirem-se homens crentes e temerosos a Deus. O que gostaríamos de salientar com esta máxima é a abertura para uma nova forma de experiência, qual seja, a experiência moderna.

Em *Les Testaments Trahis* (1993), Kundera coaduna-se com esta característica da experiência moderna salientada por Foucault, pois ela não seria sinônima de um ateísmo conquistado pelo homem moderno. Ela estaria mais para o lado de uma conseqüência da desdivinização (*Engotterung*) do mundo com a entrada dos Tempos Modernos, percebida pelos homens no esvaziamento da Palavra e da Verdade Divina e, por conseguinte, na proliferação de verdades relativas.

Isto aqui, na ausência do Juiz Supremo, apareceu subitamente em uma perigosa ambigüidade; a única verdade divina se decompôs em centenas de verdades relativas em que os homens passaram a se dividir. (Kundera, 1986,16-17)

Em “*Réflexions sur le nihilisme*”, Blanchot (1969) mostra como a morte de Deus não seria produto de um fenômeno de descrença pessoal, mas um acontecimento que proporcionou uma reviravolta nas relações do homem com as verdades eternas da religião.

‘Deus está morto’. Este acontecimento, ao qual por sua forma dramática lhe deu uma espécie de celebridade tediosa, não se caracteriza por um fenômeno pessoal de descrença. O cristianismo de Kierkegaard e, mais precisamente, o de Dostoiéwsky, como o ateísmo de Nietzsche ou o do jovem Marx (‘Eu odeio todos os deuses’), pertencem a este mesmo contorno da história do mundo em que a luz do divino se retirou. (Blanchot, 1969, 217)

Em seu texto sobre Hölderlin, Dastur (1994) evidencia a relação entre a experiência moderna e o abandono dos deuses. Ao analisar o fracasso de Hölderlin em conceber uma tragédia moderna, ela observa que a própria dinâmica da experiência moderna impossibilitou o poeta alemão do século XIX de escrever uma poesia trágica.

A tragédia, segundo o poeta, se constituiria como uma poesia em que a união entre o divino e o humano se manifesta. Partindo desta idéia, Dastur afirma que Hölderlin não conseguiu escrever uma tragédia pelo fato da modernidade ser a “idade da retração do divino” (Dastur, 1994, 195), uma vez que, em nossa época, a separação entre os homens e os deuses se faz evidente, já que os homens modernos são *atheos* – aqueles abandonados por Deus. Esta condição evidenciaria a “ausência de destino nos modernos” (Dastur, 1994, 195), sendo que, em “Prefácio à Transgressão” (1963/2000), Foucault afirma que esta ausência de destino justamente marcaria a experiência moderna.

Sloterdijk mostra bem como, “numa cultura monoteisticamente condicionada, declarar que Deus está morto implica um abalo em todas as referências e o anúncio de uma nova forma de mundo”. (Sloterdijk, 1993/1999, 59) Tal declaração, enunciada por Nietzsche (1887/2001) no século XIX, ecoa de forma drástica nos dias contemporâneos. Não seria justamente isto que a *ode* nietzscheana ao cadáver divino afirmava com tanto afinco: Deus está morto, transformemos as tábuas e anunciemos um novo mundo? Se fôssemos apressados em nossa resposta, poderíamos ser afirmativos. No entanto, ao olharmos mais de perto o que Nietzsche apontava e o que acontece hoje em dia, devemos ter mais cautela em nosso questionamento.

Nietzsche afirmava, com a morte de Deus, a possibilidade de nos desvencilharmos da moral cristã e de sua cultura do ressentimento. Em textos

como *A Gaia Ciência e Além do Bem e do Mal*, ele expôs a ciência, a religião, a filosofia, os intelectuais e os artistas aos seus poderosos golpes de martelo.

No aforismo 343 de *A Gaia Ciência*, Nietzsche indica que a morte de Deus suscita uma nova espécie de jovialidade de espírito – aquela relativa aos pensadores livres. Atravessando este aforismo, observemos a linda imagem dos espíritos joviais, os quais, encontrando-se abandonados pelo Deus, deparam com um *mar aberto* em sua busca do conhecimento.

De fato, nós, filósofos e ‘espíritos livres’, ante a notícia de que ‘o velho Deus morreu’ nos sentimos como iluminados por uma nova aurora, nosso coração transborda de gratidão, espanto, pressentimento, expectativa – enfim o horizonte nos aparece novamente livre, embora não esteja limpo, enfim os nossos barcos podem novamente zarpar ao encontro de todo perigo, novamente é permitida toda a ousadia de quem busca o conhecimento, o mar, o nosso mar, está novamente aberto, e provavelmente nunca houve tanto ‘mar aberto’. (Nietzsche, 1887/2001, 234)

Em um artigo chamado “A morte ... Ou a Outra vida” (2003), tratamos das concepções – conseqüentes da morte de Deus – de vida e morte na contemporaneidade. Como nesse aforismo de Nietzsche, salientamos que a conseqüência direta da morte de Deus seria a vivência radical da finitude – do estar só, sem referências. A vivência radical da finitude nada mais seria do que este estar em *mar aberto*.

No entanto, nosso barco não está limpo, ou, para sermos mais incisivos, ele está até muito sujo. Afinal de contas, ainda em nosso tempo, a ciência e seu ideal ascético é atravessada pela vontade de nada que aponta para o niilismo passivo. Nietzsche – pensador das filigranas – não poderia deixar isto passar em branco. Além de marcar o lugar de um saber jovial, Nietzsche afirma que não basta matar Deus, pois devemos lidar com as suas sombras.

Deus está morto; mas tal como são os homens, durante séculos ainda haverá cavernas em que sua sombra será mostrada – Quanto a nós – nós teremos que vencer também a sua sombra! (Nietzsche, 1887/2001, 135)

O que poderíamos retirar deste aforismo? O que Nietzsche indica com esta expressão sombras de Deus? Observemos, primeiramente, as conseqüências do cadáver divino: se Deus está morto, a Verdade Revelada foi esvaziada, o

sentimento – vivenciado pelos homens de outrora – de continuidade com Deus se evidencia como uma impossibilidade¹.

Trousseau (1996), em um artigo sobre a libertinagem e o romance oitocentista, traz à baila a grande diferença observável entre a vida do homem medieval e do homem setecentista. Ele assinala que, na idade média, os homens estavam amparados pela idéia de Deus, pela vivência da continuidade de sua existência com o divino. Já os homens dos séculos XVII-XVIII não experimentavam mais esta continuidade. Sua vida passou a ser vivida como “um rosário de instantes” (Trousseau, 1996, 176), sendo, ela mesma, seu meio e seu fim. O homem moderno deve, assim, preencher as lacunas de sua existência, produzidas por sua descontinuidade em relação a Deus.

Com isso, poderíamos pensar que a vida moderna é totalmente dessemelhante da vida vivida nos tempos de outrora? A morte de Deus instaura um vazio radical em que o homem deve tomar as rédeas de sua existência, criando-a, e, com isso, criando a si mesmo. Criar novas tábuas sempre, esta seria a lógica decorrente desta enunciação. Deparar com o vazio abismal da finitude e daí apostar na vida, criando-se a si mesmo.

Em “Réflexions sur le nihilisme”, Blanchot (1969) aponta com precisão esta conseqüência direta da morte de Deus: o homem sem referências.

Deus está morto: Deus quer dizer Deus, mas também tudo aquilo que, por um rápido movimento, buscou ocupar seu lugar, o ideal, a consciência, a razão, a certeza no progresso, a felicidade das massas, a cultura; tudo isto que não é sem valor, mas, entretanto, não tem nenhum valor próprio; nada sobre o que o homem pudesse se apoiar.(...). (Blanchot, 1969, 217)

A morte de Deus apontaria para um esvaziamento dos sentidos e das verdades transcendentais à vida, sobrando, ao homem moderno, uma tarefa de dificuldade contundente: a de criar seu próprio caminho.

Em “No caminho de Nietzsche”, Blanchot (1949/1997) afirma que a experiência decorrente da morte de Deus seria vivenciada, logicamente, como

¹ Sloterdijk, em *O quinto evangelho de Nietzsche* (2000/2004), mostrando a ruptura deflagrada por Nietzsche no século XIX em relação à história da linguagem, indica que o autor alemão rompe com a tradição de louvor a Deus e ao Eu, através de seu auto-esclarecimento: “A ruptura de Nietzsche com a tradição ‘eu-evangélica’ da velha Europa revela que as funções elogiosas indiretas da fala não podem mais ser, a partir de certo nível de esclarecimento, asseguradas através de compromissos deístas ou protestantes.” (Sloterdijk, 2000/2004, 41) Elas não podem mais ser asseguradas justamente pela vivência de esvaziamento da Verdade, contida em Deus e na Religião.

uma experiência de liberdade. Não tendo mais as referências divinas para direcionar sua existência, os homens modernos se encontram sós, abandonados pela luz do divino. Assim sendo, este mesmo abandono suscitaria a vivência da experiência da liberdade.

No entanto, esta decorrência lógica do enunciado não sucede totalmente nos dias de hoje. O homem moderno usa vários subterfúgios para obliterar a vivência radical da finitude. Ele inventa inúmeros mecanismos que tentam tomar o lugar de fundamento – antes ocupado pela Verdade Divina –, visando, assim, sobrepujar a ausência dos deuses e, por conseguinte, negar a liberdade que esta ausência determinaria.

Estas formas de obliteração do impacto da vivência radical da liberdade são as sombras de Deus². Elas são índices da dificuldade do homem moderno de lidar com sua própria finitude e, mais ainda, de suportar a ausência de tábuas para direcionar o seu modo de existir. Nós, modernos, substituímos Deus e a religião por outros ídolos que tomam seu lugar, como a ciência, o estado, a autoria³...

Em uma nota esclarecedora, contida em “L’atheïsme et l’écriture/ L’humanisme et le cri”, ao explanar sobre a contestação de Nietzsche em relação às noções de identidade, consciência e morte de Deus, Blanchot demonstra que o pensamento nietzscheano aponta não somente para a afirmação da morte de Deus, mas também para a colocação em evidência dos mecanismos que objetivam proporcionar o esquecimento ontológico desta vivência radical e seus modos de funcionamento. Nietzsche indica, no trecho, retirado dos seus inéditos e comentado por Blanchot nesta nota, que o “Eu”, a “consciência”, a “matéria”, a “coisa”, a “substância”, o “indivíduo”, o “fim”, o “número”, são *construções do pensamento* que servem meramente como *ficções reguladoras* e objetivam, assim, produzir uma adequação da experiência a partir da idéia de *constância*. Em nossa reflexão subsequente, entenderemos como, em Nietzsche, a noção de autoria como uma *ficção reguladora*, construída pelo pensamento, ou, melhor ainda, inventada por mecanismos transcendentais à experiência literária, tem como objetivo trazer estabilidade e ordem à apreensão da obra.

² Em nosso artigo *A morte... Ou a outra vida* (2003), evidenciamos, na ciência e em seu suporte ascético correspondente, um destes modos de obliteração na modernidade.

³ A autoria entendida aqui, como uma sombra de Deus, é um de nossos objetos de estudo. Ele será abordado mais atentamente no decorrer do capítulo 2, já que discutiremos as questões relativas à relação entre a experiência literária e a escrita.

Desse modo, pensamos que a morte de Deus não instaura definitivamente um modo de ser em que o homem defronta, em toda sua radicalidade, o vazio deixado por Deus e suas conseqüências diretas para o modo de viver.

Blanchot (1949/1997) observa que a morte de Deus está longe de trazer um apaziguamento e uma tranqüilidade. A morte de Deus seria como *um enigma*. Ela seria uma tarefa sem fim, pois somos a todo o momento assolados pelos modos de obliteração que chamamos, junto a Nietzsche, de sombras de Deus.

Esta morte abre para a vida humana as possibilidades da liberdade: liberdade e tarefa caminham, aqui, conjuntamente. No entanto, vemos justamente, nas sombras de Deus, que a vivência radical da liberdade é algo raro nos dias de hoje. É como se houvesse uma luta entre a manifestação da liberdade e os mecanismos de esquecimento desta radicalidade.

Como esta tese tem como intuito analisar a experiência literária, examinaremos a relação entre a morte de Deus e a experiência da escrita, a fim de traçarmos um entendimento da noção de literatura como manifestação do ser da linguagem decorrente da entrada na modernidade⁴. Doravante, nos capítulos seguintes, observaremos as sombras de Deus relacionadas à experiência literária: o autor e o crítico.

1.2.

A questão do começo: a invenção da literatura.

Em nossa dissertação de mestrado (Almeida, 2002), tratamos do problema – levantado por Foucault em textos dos anos 60 – da ontologia da literatura e do nascimento da noção de autoria. A partir deste momento, retomaremos algumas das questões foucaultianas concernentes ao ser da literatura, associadas, agora, com outros autores que também as pensaram, como Blanchot, Barthes, Robbe-Grillet, entre outros.

Para refletirmos sobre o ser da literatura e o seu possível surgimento no período moderno, devemos tomar, primeiramente, o conceito nietzscheano de *Erfindung* (invenção). Em textos como “Nietzsche, la généalogie, l’histoire”

⁴ Neste momento é importante frisarmos que, a literatura aqui será entendida à luz dos pensamentos foucaultiano e blanchotiano, como uma escrita decorrente da entrada na modernidade e, conseqüentemente, da morte de Deus. Ao longo desta tese, nos referiremos a este modo de manifestação do ser da linguagem pelos seguintes termos: *literatura*, *espaço literário*, *literatura moderna* e *romance*.

(1971/1994) e *A verdade e formas jurídicas* (1973/1996), nos quais Foucault se indaga sobre os componentes constitutivos de seu método genealógico de investigação, ele se apóia sobre o conceito de *Erfindung*, contrapondo-o ao de *Ursprung* (origem). O dilema entre as investigações calcadas na origem das coisas e aquelas fundadas sobre suas possíveis invenções no tecido histórico está na base do questionamento foucaultiano acerca dos acontecimentos.

O conceito de *Ursprung* remeteria a um modo de ver e compreender a história como uma trama contínua. Através desta conceituação, poderíamos indagar sobre – por exemplo – a origem das línguas e chegarmos à hipótese de que a língua primeira, originária de todas as outras, seria a indo-européia. Um dos problemas deste modo de compreensão da história estaria ligado à busca de um ser ou de um sentido extratemporal – transcendente à própria história –, que explicaria com bases metafísicas o seu tecido constitutivo.

Em contraposição a *Ursprung*, Foucault – junto ao pensamento nietzscheano – instrumentou seu método investigativo da história baseando-se em um entendimento dos acontecimentos como invenções de forças que atravessam a vida. O conceito de *Erfindung* vem se atrelar ao questionamento genealógico, apoiando-se na idéia de descontinuidade e ruptura. A invenção indica que os eventos históricos vêm à luz através de uma certa gama de atravessamentos de forças constitutivas à história. Com este conceito, Foucault tenta proporcionar uma compreensão crítica da história que se contrapõe aos componentes metafísicos desta disciplina, pois não visa descobrir uma explicação extratemporal, abrigada da experiência.

Esta idéia se apóia no entendimento de que a invenção surge por uma *mesquinharia*. A invenção nasce por entrechoques de pequenas e mesquinhas relações de poder.

O historiador não deve temer as mesquinhas, pois foi de mesquinhas em mesquinhas, de pequena em pequena coisa, que finalmente as grandes coisas se formaram. À solenidade de origem, é necessário opor, em bom método histórico, a pequenez meticulosa e inconfessável dessas fabricações, dessas invenções. (Foucault, 1973/1996, 16)

Em “Linguagem e Literatura” (1964/2000), Foucault, utilizando-se deste *bom método histórico*, indagou sobre a relação entre linguagem e literatura. Teria a literatura uma origem no seio da história da linguagem ou seria ela mesma uma

ruptura? Esta poderia ser a primeira pergunta retirada do questionamento foucaultiano. A resposta se calca, obviamente, no conceito de *Erfindung*, remetendo à idéia de que a literatura foi inventada e, por causa deste fato, ela não teria uma continuidade em relação à história da linguagem. A literatura seria o produto de um entrecocar de eventos mesquinhos imanentes à história⁵.

No entanto, poderíamos prosseguir nosso questionamento e nos perguntarmos: afinal de contas, o que é a literatura e o que fez esta surgir como acontecimento? Em “Prefácio à Transgressão”, texto em que rende homenagem à figura de Georges Bataille, Foucault, ao refletir sobre a sexualidade e sua relação com a modernidade, salienta que a “morte de Deus” (Foucault, 1963a/2000, 30) seria o acontecimento que trouxe à baila um novo modo de experienciar a vida: a experiência moderna.

Este acontecimento modificou as formas de pensar e de viver, trazendo problemas para o homem moderno. Como apontamos anteriormente, a modernidade se caracteriza por um momento histórico em que o homem se vê em descontinuidade com a figura divina. O sentimento decorrente do *abandono dos deuses* se faz sentir aproximadamente nos séculos XVII-XVIII, devido a uma certa gama de atravessamentos de pequenas forças históricas, a partir das quais o homem experimenta a sensação de que está só e sem algo que explicaria sua vida. A Verdade Revelada se encontra progressivamente esvaziada na entrada da modernidade.

Sendo a experiência moderna atravessada pela força deste acontecimento, a relação com a morte e com a linguagem não poderia continuar a mesma. A mudança se evidencia e é através deste fato que Foucault constrói seu conceito de literatura. Segundo ele, a entrada na modernidade possibilitou uma nova forma de experiência no campo da escrita: a literatura.

Blanchot, em *O Espaço Literário* (1955/1987), observa muito bem o real peso da morte de Deus na dimensão da criação literária, quando afirma:

⁵ Sloterdijk (2000/2004), em uma conferência sobre a relação de Nietzsche com a linguagem, aponta o evento “Nietzsche” como uma ruptura no seio da história da linguagem, decorrente do atravessamento de componentes históricos que salientam um esvaziamento do sentido contido em Deus, devido à entrada na modernidade caracterizada pela morte de Deus. Este entendimento sobre a obra de Nietzsche – sustentado em um texto que homenageia o autor alemão no centenário de sua morte – se aproxima do entendimento da ruptura ocorrida na modernidade, o qual deu à luz a inúmeros acontecimentos no campo da política, da linguagem, da sexualidade etc.

O próprio, a força, o risco do poeta é ter sua morada lá onde existe ausência de Deus, nessa região onde falta a verdade. O tempo da aflição designa esse tempo que, em todos os tempos, é próprio da arte, mas que, quando historicamente os deuses faltam e o mundo da verdade vacila, surge a obra como a preocupação em que esta possui sua reserva, que a ameaça, que a torna presente e visível. (Blanchot, 1955/1987, 247)

A falta dos deuses e a vacilação da verdade possibilitam um novo modo de se defrontar com o ato de escrever. E seria justamente cotejando sua reflexão, neste ponto, que Foucault delineia seu estudo da ontologia da literatura.

A ontologia da literatura seria a forma de análise – tomada, por Foucault, em “A linguagem ao infinito” (1963b/2001) – para assinalar as relações que se estabelecem entre a morte e a linguagem. Através desta analítica, Foucault examina o ser da linguagem, apontando como sua natureza a repetição. Partindo desta idéia simples: a linguagem é repetição, Foucault aponta que a literatura seria uma das formas de manifestação do ser da linguagem. Ela seria uma maneira de reduplicação da linguagem.

Neste texto de 1963, Foucault observa o surgimento da literatura no embate entre a linguagem e a morte. Em que consiste esta luta incansável com o elemento indizível da morte? Seguindo os vestígios de uma reflexão bem blanchotiana, ele salienta que a linguagem se manifesta – seja ela através da fala ou da escrita – devido ao confronto com o vazio da morte.

Vazio intransponível e, todavia, ponto de onde brotam as atualizações da linguagem. Seguindo esta reflexão, Foucault indica que “a morte é, sem dúvida, o mais essencial dos acidentes da linguagem (seu limite e centro)”. (Foucault, 1963b/2001, 49) Da morte germinam os acidentes da linguagem, pois seu vazio indizível seria o ponto central e o limite das reverberações languageiras. A relação confrontante entre a linguagem e a morte produz um murmúrio, uma dobra, uma reduplicação. As atualizações da linguagem tomam corpo como reduplicações, repetições surgidas pelo movimento inexorável da linguagem sobre si mesma em seu embate contra a morte. Deste vazio, então, surgiria toda produção de linguagem. Sobre isto, Foucault assegura que “a obra de linguagem é o próprio corpo da linguagem que a morte atravessa para lhe abrir esse espaço infinito em que repercutem os duplos”. (Foucault, 1963b/2001, 51)

Espaço infinito de repetição: a morte, a linguagem e o movimento repetitivo seriam os elementos principais tomados pela ontologia da literatura

foucaultiana. Como já assinalado, Foucault, através deste questionamento, examina o ser da linguagem, entendido como repetição, e as suas formas de manifestação.

Da obra de Maurice Blanchot, podemos retirar inúmeros exemplos que corroboram o pensamento foucaultiano acerca da relação da linguagem com a morte e, conseqüentemente, com a literatura. Em “A literatura e o direito à morte” – texto contido em *A parte do fogo* –, Blanchot reflete sobre esta problemática com a tenacidade característica de sua obra. Ele salienta que “a linguagem é a vida que carrega a morte e nela se mantém.” (Blanchot, 1949/1997, 323) A morte teria um peso incomensurável para o entendimento das produções de linguagem e, conseqüentemente, da literatura.⁶

No entanto, ainda persiste a questão levantada anteriormente: o que é a literatura e o que a torna tão peculiar frente aos domínios da morte? Para isto, aportaremos sobre as distinções, construídas por Foucault, entre obras de linguagem e literatura.

1.3.

O espaço literário e sua relação com a linguagem.

Ao longo de textos do período em que tratava da problemática ligada à literatura – como “A Linguagem ao Infinito” (1963b/2001), “Linguagem e literatura” (1964/2000) e, “A Loucura, a Ausência da Obra” (1964/1999) –, Foucault, munido das idéias da morte de Deus e da invenção, construiu teoricamente uma distinção entre as manifestações do ser da linguagem anteriores e posteriores à modernidade, constituindo, deste modo, a forma analítica entendida, aqui, sob o nome de ontologia da literatura, que compreende o ser da linguagem como repetição, e a literatura como uma de suas manifestações.

Como já indicado anteriormente, a literatura se caracterizaria como uma nova forma de manifestação do ser da linguagem, decorrência das conseqüências diretas da morte de Deus – acontecimento que trouxe à luz a modernidade. No entanto, através da distinção traçada por Foucault nos textos supracitados, daremos mais um passo em nosso entendimento sobre a essência da literatura.

⁶ O tema da morte será retomado ao longo do capítulo 2 do presente ensaio, quando analisaremos o apagamento do escritor na *experiência total* do escrever.

A noção de invenção atravessa o pensamento foucaultiano, exposto no texto “Linguagem e Literatura” (1964/2000), onde afirma ser a literatura uma ruptura em relação à história da linguagem. Ele argumenta que a literatura seria uma forma da linguagem se manifestar bem característica do período moderno. Pergunta inevitável: significaria isto que não há literatura grega ou latina? Em se tratando deste problema, Foucault é bem incisivo, afirmando que é comum falarmos da existência de literaturas em povos e épocas anteriores à *Aufklärung*, devido a um olhar retrospectivo contaminado pelo uso do conceito moderno de literatura. Para ele, a literatura é algo muito particular: uma escrita surgida no período entre o final do século XVIII e o início do século XIX.

Pensa-se que a literatura não tem outra idade, outra cronologia, outro estado civil que não os da própria linguagem. Mas não estou convencido de que a literatura seja tão antiga assim. Há milênios, algo que, retrospectivamente, costumamos chamar de literatura, existe com certeza. Mas é precisamente isso que penso necessário questionar. Não é tão evidente que Dante, Cervantes ou Eurípides sejam literatura. Certamente, hoje fazem parte da literatura, pertencem a ela, mas graças a uma relação que só a nós diz respeito: fazem parte de nossa literatura, não da deles, pela excelente razão que a literatura grega ou latina não existem. (Foucault, 1964/2000, 139)

Neste texto de 1964, Foucault salienta que a literatura – como ele a entende, uma escrita proveniente de um esvaziamento das palavras divinas e da tradição – é um fenômeno moderno. Aqui, podemos ver como a elevação deste acontecimento ao patamar de conceito direciona nosso olhar sobre os textos antigos.

Através de uma organização histórica dos escritos, olhamos de forma retrospectiva para eles – munidos do conceito de literatura – e construímos uma relação de hierarquia e de ordem entre as obras de linguagem e o saber de povos antigos.

Contudo, Foucault aponta que a literatura é uma invenção, produzida pela entrada nos Tempos Modernos. Gostaríamos de frisar de antemão que este conceito de diferenciação entre literatura e obra de linguagem – que será explicado melhor ao longo do presente capítulo – não é uma espécie de valorização da primeira em detrimento da segunda. Não visamos de forma alguma afirmar que a literatura tem mais valor do que as obras escritas antes da modernidade. Seria uma absurdidade profusa ou uma idiotice contundente

desvalorizar obras como as de Shakespeare, Dante, Ésquilo ou Homero. Não é disso que se trata aqui. O que queremos é traçar um entendimento da dinâmica do surgimento disto que Foucault chamou de literatura.

Mas devemos, neste momento, ser incisivos em um ponto: quando olhamos para as obras de linguagem e determinamos sua pertença à literatura grega, por exemplo, estamos usando um conceito de literatura que apreende e aprisiona as produções escritas de uma dada época, através de um processo de organização e de hierarquização de valores. Nesse ponto, poderíamos adiantar que será justamente através dos processos de sistematização e unificação de obras escritas, implementados pela cultura e pela crítica literária – objeto de nossa exposição no quarto capítulo –, que se exercerá este procedimento tão comum ao nosso entendimento de uma história da linguagem.

Entretanto, a literatura, entendida pelo autor francês, seria uma postura disruptora em relação à continuidade histórica. Assim, podemos observar que existe uma tensão entre a compreensão da literatura como conceito e o entendimento desta como experiência. A conceitualização estaria do lado do aprisionamento, da compreensão, da significação, da captura, da essencialização da obra, da sistematização dos saberes, enquanto a experiência estaria associada ao acolhimento, ao encontro com o fora, ao *désœuvrement*⁷, à intensidade experiencial, à criação, ao entendimento, ao delírio, ao devir.

Esta tensão paradoxal que é a própria condição da linguagem será trabalhada, ao longo da presente tese, sendo traçada pelos meandros das experiências totais do escrever e do ler e das manifestações de captura da literatura.

A literatura, como se vê, não tem uma continuidade em relação à história da linguagem. Ela seria entendida por Foucault como uma ruptura que marcou nosso olhar para as diversas manifestações da linguagem. Olhar marcado, conceito fundado em uma naturalização que coloca manifestações de escrita artística diversas sob o mesmo entendimento.

⁷ Preferimos manter a expressão em francês, pois sentimos que a tradução deste termo para português, despotencializaria este conceito se o trocássemos para uma tradução literal “desobramento” ou se inventássemos um neologismo. Por isso, entre inventarmos um termo novo para mantermos a potência que esta palavra tem em francês, fazer uma tradução literal ou mantermos no original, preferimos a última opção.

É como se a escrita literária rompesse com a continuidade da história da linguagem e, por um movimento de captura, a história se apoderasse dela para naturalizá-la e conceitualizá-la, marcando nossa relação com as obras, escritas anteriormente à entrada nos Tempos Modernos.

No entanto, é importante frisarmos que, neste capítulo, analisaremos esta ruptura com a história da linguagem que Foucault chamou de literatura. Trataremos somente dos mecanismos transcendentais que se apoderam dela com o intuito de construir conceitos que direcionam nossa relação com a literatura através de processos como os de sistematização, de unificação e de essencialização da obra, ao longo dos capítulos subsequentes.

Assim, através desta genealogia, podemos prosseguir em nossa compreensão do ser da literatura. Por que esta escrita é tão peculiar aos olhos do autor francês?

Em “Prefácio à Transgressão” (1963a/2001), ao analisar a experiência moderna da sexualidade, Foucault pondera sobre as relações entre a sexualidade, o limite e a transgressão no seio da experiência moderna, apontando a importância da obra de Marquês de Sade para esta compreensão.

A experiência moderna da sexualidade se apresenta como uma cisura “para marcar o limite em nós e nos delinear a nós mesmos como limite”. (Foucault, 1963a/2001, 29) Assim, a sexualidade moderna traceja o desenho do limite, pois ela não é dominada por uma idéia de liberação – noção que lhe soa como falsa – mas, sim, ela é atravessada de ponta a ponta pela constituição de uma figura detentora de limite (limite da lei, da linguagem e da consciência). A sexualidade, então, aparece como uma experiência limítrofe, em que os jogos de linguagem indicam marcos de exclusão.

Todavia, esta experiência limítrofe está intrinsecamente ligada à morte de Deus, estabelecida, aqui, como sinal de uma ruptura que faz surgir a literatura. Deus morre para que nasça a literatura. Entretanto, por que esta afirmação um tanto grotesca vem à baila ao procurarmos entender o que está no começo da literatura? Por que a morte de Deus é tão cara à gênese da modernidade? E em que consiste esta morte e por que ela é tão importante para a literatura?

Neste texto de 1963, Foucault interliga as noções de sexualidade, limite e transgressão sob o pano de fundo dessa morte. A morte de Deus é entendida por ele como um evento que transforma a experiência da linguagem. Sade se

apresenta como a figura autoral ou paradigmática que circunscreve, em sua obra, a relação entre a sexualidade e a morte de Deus como consequência de uma nova maneira de experienciar a produção de linguagem.

Através desta reflexão, ele argumenta que, com a entrada na modernidade, nós passamos de um *Reino do limite do Ilimitado ou Infinito* para um *Reino ilimitado ou infinito do Limite*.

Suprimindo de nossa existência o limite do Ilimitado, a morte de Deus a reconduz a uma experiência em que nada mais pode anunciar a exterioridade do ser, a uma experiência consequentemente interior e soberana. Mas uma tal experiência, em que se manifesta explosivamente a morte de Deus, desvela como seu segredo e sua luz, sua própria finitude, o reino do ilimitado do Limite, o vazio desse extravasamento em que ela se esgota e desaparece. (Foucault, 1963a/2001, 30)

Como poderíamos entender esta nova forma de experienciar a vida, advinda com a modernidade, a partir deste trecho de “Prefácio à Transgressão”? Como poderíamos diferenciar estes dois reinos e entender suas consequências para os modos de vida que se estabelecem em decorrência de suas dinâmicas?

A morte de Deus abre um espaço experiencial novo, em que a escrita e a relação com a morte se modificaram. Pois bem, a morte de Deus possibilita esta entrada em um novo reino não mais limitado pelo divino. A escrita, antes deste acontecimento, era uma reduplicação da linguagem que se produzia junto à Palavra do Infinito – de Deus ou da Tradição. Já a escrita moderna seria a repetição da Palavra ao infinito – ligada ao porvir da criação.

O *Reino do limite do Ilimitado* anuncia uma experiência derivada de uma exterioridade, ou, mais ainda, de elementos transcendentais. Assim, na experiência anterior à modernidade, o limite seria determinado pela exterioridade – pela transcendentalidade – representada pelo Infinito, ou melhor, por Deus. A Palavra Divina limitaria a experiência em questão, e por isso o limite advém do Ilimitado: limite imposto pela infinidade de Deus. Deus é o Ilimitado que limita.

Ao sermos abandonados pelo Ilimitado, pelo Infinito, por Deus, o que aconteceria com as dinâmicas da vida e da escrita? Com a morte de Deus, essa palavra exterior ao ser da linguagem não mais a limita. O que acontece é que a experiência é abandonada ao vazio da morte que habita a linguagem. Ela própria traceja agora seu limite e, por isso, o reino representado pela experiência moderna é o do *ilimitado do Limite*.

Como em “A Linguagem ao Infinito” (1963b/2001), a linguagem passa a se repetir sobre o vazio inaudito. Não havendo um limite vindo de uma transcendência, o Limite surge no seio da própria experiencição. Entretanto, esta experiência do limite é ilimitada, ela é vivenciada em cada ato, vendo-se, deste modo, uma associação entre a idéia de transgressão e a de limite. Pois o movimento ilimitado, trazido no ato experienciado na modernidade, nada mais é do que o ato de transgredir o limite, alterando, assim, o território demarcado pela fronteira do Limite. Isto é, a escrita passa a ser um ilimitado movimento de transgressão do limite. O motor do ato literário seria a transgressão. “A morte de Deus não nos restitui a um mundo limitado e positivo, mas a um mundo que se desencadeia na experiência do limite, se faz e se desfaz no excesso que a transgride.” (Foucault, 1963a/2001, 31)

Com isso, podemos observar que o Reino do limite do Ilimitado estaria associado à forma de manifestação do ser da linguagem, a qual seria chamada por Foucault de *obras de linguagem*, ao passo que o segundo reino, o da experiência moderna, estaria ligado à *literatura*. Porém, temos que ir mais fundo se quisermos estabelecer uma distinção mais bem fundada e que possibilite nossa análise ulterior acerca da experiência literária e sua relação com a escrita.

Voltemos, rapidamente, à idéia referente à relação entre a linguagem e o vazio da morte. As produções de linguagem brotam desta zona de indiscernibilidade, deste vazio indizível onde a morte habita. O conceito de fora está intrinsecamente ligado a esta zona. Em “A Linguagem ao Infinito” (1963b/2001), Foucault argumenta que a linguagem se redobra sobre ela mesma no movimento da criação. O ser da linguagem é repetição, ela repete-se sobre si mesma em um movimento inexorável. A linguagem e suas manifestações se reproduzem em relação a este vazio indiscernível.

Esta relação entre a linguagem e a morte produz um murmúrio, uma dobra, uma reduplicação. A linguagem se atualizaria a partir deste contato com a morte. Como já vimos, a morte seria o centro e o limite das produções da linguagem. O atravessamento da morte produz um movimento repetitivo no cerne da linguagem, produzindo, desta maneira, a teia discursiva. É evidentemente por causa disso que se entende o ser da linguagem, nos textos deste momento da obra foucaultiana, como repetição.

Porém, como poderíamos distinguir as produções chamadas de obras de linguagem e as que recebem o cunho de literatura, se todas obras produzidas pelo movimento repetitivo do ser da linguagem nascem da mesma zona?

As produções de linguagem surgem, então, através de um encontro com esta zona de indiscernibilidade. O encontro com o vazio da morte faz com que a linguagem se reduplique sobre ela mesma no movimento criativo. A experiência de escrever estaria atrelada a isto. No entanto, qual seria a diferença entre escrever uma obra de linguagem e escrever literatura?

A obra de linguagem se caracteriza como uma experiência em que o contato com o vazio da morte não é vivido em sua radicalidade, pois aquele que é levado a escrever se vale comumente de subterfúgios que obliteram esta vivência radical. Antes da entrada na modernidade, a escrita, em seu encontro com esta zona, utilizava artifícios transcendentais à experiência do escrever para lidar com o vazio. Em “A Linguagem ao Infinito” (1963b/2001), Foucault aponta que as Palavras de Deus e da Tradição são estes elementos transcendentais que atravessam a escrita direcionando a criação. Ele salienta que, até o século XVIII aproximadamente, a escrita era condicionada pela repetição de uma fala precedente. Logo, poderíamos frisar que, nas obras de linguagem, o motor ou a fonte do discurso seria a Verdade Revelada contida nas palavras divina ou da Tradição. A obra de linguagem teria um fim: o de colocar a revelação em jogo.

Em um texto sobre a escrita medieval, Saenger (1997/1998) cita uma frase de um autor medieval que exemplifica a característica principal da obra de linguagem: “Do céu jorra aquilo que te revelo escrevendo.”⁸ (Saenger, 1997/1998, 153) Da obra de linguagem *jorram* as palavras transcendentais que se materializam no papel como uma *revelação*. E um ponto importante a ser frisado é que, se as palavras surgem por revelação, a atividade escrita se assemelha e muito a um relato ou a uma descrição. É como se houvesse uma fala prévia, anterior à experiência que a direcionasse. Nesse caso, se há relato, não há limite algum para impedir que a escrita se revele⁹.

⁸“Hic scribat a celo tibi que escrebenda revelo.” (Saenger, 1997/1998, 153)

⁹ Em outro texto, aproximamos as obras de linguagem e a informação, devido ao caráter de repetição de uma palavra exterior à experiência: “Com a morte de Deus, nasceu a literatura, porém houve também a liberação das obras de linguagem. Elas se proliferam com mais facilidade, sem a presença de Deus e da Tradição para constituir uma palavra de ordem a ser seguida, a ser relatada pela produção da escrita que a ela caracteriza. A informação é prova viva desse fato, pois ela se assemelha à obra de linguagem. Ela é regida por um valor universal, que se encontra fora dela.”

No entanto, como já mostramos, nos séculos XVIII-XIX aproximadamente – período chamado aqui de modernidade –, nasce uma forma diferente de lidar com o vazio da morte: a literatura. Em nossa dissertação de mestrado, indicamos alguns eventos históricos que reforçam o argumento de que uma nova escrita vem à luz neste período.

Salientamos que, no século XVII, o homem começa a sentir uma descontinuidade entre sua vida e a presença divina. É, justamente, a partir deste período que tratados ateus começam a fervilhar nas casas de livreiros. *O Traité des trois imposteurs* (1768/1932), texto setecentista, é um deles, em que o autor anônimo propõe um estudo – dito – científico das origens das três religiões ocidentais, tratando cada um de seus fundadores como pessoas astutas que se aproveitaram da ignorância do povo.

Os libertinos do século XVIII – que tem em Marquês de Sade o seu mais ilustre representante – criticavam a moral através de seus escritos transgressivos, nos quais colocavam em questão a sexualidade, os tabus e a sociedade em geral. Eles usavam o sexo como matéria para refletir sobre a vida e entendiam que a noção de pecado era uma impostura para o pensamento. (Almeida, 2002)

É curioso percebermos as peculiaridades deste período de questionamento no campo das idéias, representado pelos textos libertinos dos séculos XVII e XVIII. Trousson (1996) evidencia que, etimologicamente, a palavra libertino provém do latim e significa liberto. Pois bem, este movimento será um exemplo do questionamento incisivo da religião e da tradição, tão proclamada por Foucault, como uma experiência moderna de abandono dos deuses.

A vivência de descontinuidade, anunciada por Trousson em seu texto, dos homens em relação aos deuses no século XVII aponta para um paradoxo: não só os homens se sentem abandonados por Deus, como eles próprios se sentem ofendidos pela presença dos costumes e idéias religiosas e tradicionais. É como se o homem, percebendo a liberdade proporcionada pelo abandono dos deuses, também se movimentasse para se ver liberto de suas sombras.

A literatura libertina se constituiu como um movimento crítico que implementava uma luta fervorosa contra estas idéias e costumes tradicionais e religiosos. No entanto, o pensamento libertino engloba dois grupos distintos: um,

(Almeida, 2002, 110) Poderíamos acrescentar a este trecho que, muitas vezes, a autoria faz justamente o papel antes tomado por Deus ou pela tradição.

setecentista; outro, oitocentista. Porém, ambos são atravessados pela transgressividade no campo da escrita, colocando tradições e costumes em questão no turbilhão do pensamento.

Prado Junior (1996), em seu artigo sobre o pensamento libertino, mostra como este potencial transgressivo, que objetivava pensar contrariamente aos preceitos impostos pela tradição, se manifestava:

No discurso libertino articulam-se maciçamente, contra as idéias de tradição, crença, convenção social injustificada, as idéias de razão, natureza e liberdade. Ser libertino é pensar livremente (contra a coerção dos preconceitos e da tradição) segundo os princípios da razão e da natureza. (Prado Jr., 1996, 48)

No entanto, existe uma distinção importante entre estes dois discursos libertinos. Os libertinos setecentistas eram os chamados libertinos eruditos que criticavam os dogmas e a religião. Eles compunham a corte de Luís XIV e não propunham mudanças, sendo, em sua maioria, conformistas no campo social. Já os oitocentistas se empenhavam em uma luta contra as convenções sociais e os costumes, propondo uma ruptura, e por isso eram chamados libertinos dos costumes, devido a suas idéias de renovação. Por causa deste fato, diferentemente dos primeiros, os libertinos de costumes tinham uma postura libertária frente às tradições e morais vigente da época.

Monzani (1996) afirma que o *libertino erudito* procedia sua análise da religião e da tradição utilizando um *exame racional*. A base desta forma de análise estaria na seguinte pergunta: “o que a razão indica, e não o que a autoridade me impõe, sobre tal ou tal matéria?” (Monzani, 1996, 193) Eles eram livres-pensadores, prontos a questionar as autoridades, representadas pelos dogmas mais enraizados da tradição.

No século XVII, os *libertinos eruditos* constituíam um grupo aristocrático e seletivo de intelectuais que, pelo exercício da reflexão livre, criticavam a ortodoxia religiosa. Por fazerem parte do governo, não apresentaram, com suas críticas, nenhum modelo de renovação social. O povo deveria ficar onde sempre esteve: na ignorância. Daí, o caráter conformista deste movimento intelectual setecentista.

Contudo, o seu “rigoroso exame crítico” (Maia Neto, 1996, 146) imposto à tradição, fez surgir importantes escritos que, sob a bandeira da liberdade de

pensamento, questionavam a religião e a moral vigentes. *O Traité des trois imposteurs* (1768/1932), já sublinhado antes, é um de seus exemplares mais ilustres.

O exame racional das três religiões implementado por este tratado anônimo se baseia na tese da impostura de seus fundadores e da ignorância do povo. Como podemos pensar, um texto desta natureza crítica só poderia emergir, no campo das idéias, num período em que as palavras e instituições tradicionais se encontrassem pelo menos um pouco enfraquecidas e esvaziadas de sentido. Este texto seria uma caricatura do esvaziamento da Verdade divina, sentido através da experiência moderna, já que apontava para a natureza fictícia dos textos sagrados, sendo estes produtos de políticos e legisladores astutos.

No entanto, os *libertinos dos costumes* utilizavam o materialismo e o sexo como instrumentos do pensamento para empenharem sua crítica à Tradição e à Religião, através do escárnio e da ironia. Em seu artigo “Sexo dá o que pensar”, Darnton (1996) demonstra o potencial questionador dos libertinos oitocentistas ao usarem o sexo como matéria para o pensamento. *O sexo dá o que pensar*, porque ele serve como instrumento de questionamento das rígidas fronteiras representadas pelas convenções sociais. Materialismo, deísmo, ateísmo, amoralidade, anticlericalismo, são algumas das formas críticas apresentadas por estes escritos.

No entanto, como poderíamos sublinhar a singularidade deste erotismo oitocentista frente aos contos eróticos medievais?¹⁰ Darnton (1996) examina com precisão a diferença entre estes erotismos:

Seria fácil achar anedotas semelhantes no anticlericalismo anterior, especialmente na vertente licenciosa de Bocaccio, Rabelais e Aretino. Mas esses autores permaneceram fundamentalmente cristãos – Aretino quase foi cardeal e escrevia tanto sobre a vida dos santos quanto pornografia – enquanto a pornografia do século XVIII usava o sexo para exprimir as idéias-chave do iluminismo: natureza, felicidade, liberdade, igualdade. (Darnton, 1996, 27)

Saenger (1998), em seu texto sobre a literatura na Idade Média, salienta que o erotismo medieval emergiu como um acontecimento proveniente da

¹⁰ Em nossa dissertação de mestrado (2002), observamos as diferenças entre o erotismo oitocentista e aquele surgido com o acontecimento da separação de palavras no século XII.

separação de palavras, ocorrido no século XII. Acontecimento que proporcionou aos escritores que escrevessem sem a mediação de um escriba – que muitas vezes era sentido como um possível censor das idéias. A composição manuscrita, sem intermediários, possibilitou o surgimento de uma escrita erótica, pois liberou a escrita deste possível representante da censura.

No entanto, estes escritores medievais tinham uma forte ligação com o sagrado e com Deus. Sua escrita, quando atravessada por um anticlericalismo, impulsionava uma crítica aos alicerces institucionais relacionados às suas bases humanas.

Outra característica importante deste erotismo era sua relação com a idéia de pecado. O pecado era usado, por seus escritores, ou para fundamentar intenções morais, ou para profanar o sagrado.

Já o erotismo oitocentista usava o sexo para zombar e escarnecer das instituições, tanto divinas quanto humanas. O sexo é visto por eles como um dos intentos da Natureza. Este erotismo natural entende a idéia de pecado não mais como algo que deve ser questionado, mas a compreende como um equívoco, ou melhor, uma impostura, fruto da ignorância. Assim, poderíamos retomar uma argumentação do “Prefácio à Transgressão” (1963a/2001), em que Foucault afirma que o Reino ilimitado do Limite é atravessado pela transgressão, entendida como profanação sem objeto.

Estes escritos oitocentistas são exemplos deste fato, por marcarem uma profanação sem objeto sagrado, já que desconsideravam a idéia de pecado como objeto a ser questionado e profanado. Nestes escritos, o pecado é esvaziado de seu sentido primordial, por indicar, segundo estes escritores, uma impostura para o pensamento, já que o sexo faria parte dos desígnios da Natureza.

Desta maneira, as questões relativas à morte de Deus, à transgressão e ao limite, se aproximam do conceito de profanação. Mas como pensar uma profanação onde não há Deus? Antes da morte de Deus, a profanação possuía um objeto: o sagrado. Sacrilégio, blasfêmia: profanação ou atos de macular o Ilimitado, Deus. O profano e o sagrado se mostravam em uma relação dialética, porque cada um tinha, como objeto, a negação de seu oposto. A profanação é,

então, muitas vezes entendida como uma tentativa de desvalorização do objeto sagrado, como no exemplo do erotismo medieval.

No entanto, esta morte, anunciada, deixa um vazio. Se a profanação tem seu objeto no sagrado, e Deus morreu, o vazio deixado por ele faz com que o objeto de profanação desapareça. O objeto de profanação é destruído. Ele não mais existe no seio da experiência moderna. Ou melhor, o vazio seria o próprio objeto a ser profanado. O vazio seria este objeto sem objeto da transgressão. No encontro com o vazio da morte, o limite passa a ser transgredido, mas como o vazio não tem forma, ele seria um não objeto. Por isso, Foucault afirma que ela é “uma profanação sem objeto, uma profanação vazia e fechada em si”. (Foucault, 1963a/2001, 29)

A transgressão é uma *profanação sem objeto*. Dito isto, podemos afirmar que, se não há mais o fundamento divino a ser profanado, resta à transgressão um caráter afirmativo¹¹. Isto é, antes, quando a profanação tinha seu objeto no sagrado, ela era uma atividade reativa, pois negava o seu elemento contraditório constitutivo. No entanto, a transgressão, nesse *Reino do Ilimitado do Limite*, é uma afirmação sem fundamento contraditório – esta é a “pureza vazia de transgressão” (Foucault, 1963a/2001, 29) –, sem objeto. Ela é afirmação contida totalmente no ato de transgredir, de profanar o vazio inaudito da linguagem.

Este texto, no qual Foucault se debruça sobre o jogo entre a transgressão e o limite na experiência moderna, aponta para problemas levantados ao longo da obra de Bataille. Em *Georges Bataille*, Durançon (1976) analisa a escrita deste autor francês, salientando que a escritura, em Bataille, seria uma luta constante com a própria linguagem. Em relação a este problema, analisado neste momento da presente tese, junto ao escrito foucaultiano, Durançon examina com pertinência este horizonte movediço da experiência moderna, em que a transgressão e o limite

¹¹ Os conceitos nietzscheanos afirmativo, negativo, ativo e reativo atravessam a presente tese de forma explícita ou implícita. Podemos entendê-los, através dos pares que formam: afirmativo e negativo; ativo e reativo. Em *Nietzsche et la philosophie*, Deleuze (1962) sublinha que, através da obra de Nietzsche, podemos observar que o afirmativo e o negativo designam as duas qualidades da vontade de potência, estando o primeiro associado a uma apreciação da vida e o segundo a sua depreciação e degenerescência. Já o ativo e o passivo representam os dois tipos de forças que atravessam os acontecimentos. Na presente tese, o afirmativo e o negativo surgirão para designar a qualidade, o caráter de uma determinada atitude frente à vida ou à linguagem. Ao passo que o ativo e o reativo aparecerão para apontar as forças atuantes no espaço, aberto pela literatura: forças ativas ou criativas de um lado, e forças reativas ou opressoras de outro.

caminham juntos em um jogo que não leva mais em conta elementos transcendentais à experiência:

O estranho, com efeito, é que o interdito [limite] e a transgressão, não somente reenviam constantemente um a outro, mas ainda se afirmam um pelo outro. (...) Neste jogo insano, neste jogo instantâneo também, do interdito e da transgressão, o interdito, sem dúvida, precede a transgressão (o interdito que tem seu peso sobre a morte, que se sustenta sobre a vida sexual e sobre a violência que os caracteriza), mas o interdito é igualmente isto que ocasiona, isto que causa, e mesmo isto que provoca a transgressão. Poderíamos dizer que a transgressão é o complemento esperado pelo interdito, seu complemento inevitável. Inversamente, a transgressão, longe de negar o interdito, não faz jamais, em último lugar, que aí se reenviar. (...) A transgressão, ainda mais uma vez, não é negação, a transgressão é ultrapassamento do interdito – que mantém o interdito. (Durançon, 1976, 130)

Como se vê, o dinâmico jogo entre a transgressão e o limite (ou interdito, para usar o termo que Durançon utiliza) apresenta um caráter afirmativo, em que a transgressão não surge como negação do limite, mas como um movimento que move o limite. Este breve adendo tem o intuito de mostrar a proximidade das análises de Durançon e a de Foucault sobre a obra de Bataille e sobre as vicissitudes da escrita literária e sua relação com a morte de Deus e a experiência moderna, para, assim, progredirmos em nosso exame das questões relativas à transgressão sem objeto da experiência surgida com a entrada nos Tempos Modernos.

Em se tratando deste problema referente ao caráter afirmativo da transgressão, os escritos eróticos oitocentistas, através de sua concepção de que o pecado seria uma impostura para o pensamento, mostram-no efetivamente, em seu movimento de negar a legitimidade da noção sagrada de pecado. O sagrado perde o seu valor anterior.

O mais importante representante desta forma de pensamento é o Marquês de Sade. Sua escrita, segundo Foucault (1964/2000), é marcada pela transgressão, pela recusa do já-dito da Tradição.

Em “La pensée du dehors”, Foucault (1966) assinala a importância do pensamento sadeano e seu potencial questionador para o entendimento do surgimento desta escrita que ele chamou de literatura e deste pensamento que seria o pensamento do fora.

É menos aventureiro supor que a primeira ruptura por onde o pensamento do fora surgiu para nós, de uma maneira paradoxal, é no monólogo repetitivo de Sade. (...) Sade deixa falar apenas, como lei sem lei do mundo, a nudez do desejo. É nesta mesma época que na poesia de Hölderlin se manifestou a ausência cintilante dos deuses (...) (Foucault, 1966, 526)

Esta experiência de uma forte intensidade, que paradoxalmente não representa nada, mas se conecta ao nada da morte para produzir a obra literária, seria o pensamento do fora, que emergiu com a experiência moderna, contrapondo-se às experiências de interiorização das leis da história e do mundo, através do pensamento reflexivo e da supremacia da razão.

Trata-se muito antes de uma passagem ao fora: a linguagem escapa ao modo de ser do discurso – isto é, à dinastia da representação –, e a palavra literária se desenvolve a partir de si mesma, formando uma rede em que cada ponto, distinto dos outros, à distância mesmo dos mais próximos, está situado por relação a todos em um espaço que às vezes os aloja e os separa. (Foucault, 1966, 524)

A experiência do fora, salientada por Foucault, surge com a experiência moderna e, por conseguinte, com a literatura. Os escritores libertinos, como Marquês de Sade, são bons exemplos deste contato com um discurso que foge à supremacia da representação. Eles não representam mais as palavras antecedentes à experiência. Eles mergulham em uma escrita que se contrapõe aos desígnios de Deus e da Tradição.

Assim, podemos observar que os séculos XVII e XVIII são revestidos por uma problemática ligada a uma espécie de libertação das convenções religiosas e morais. A crítica, proposta pelos libertinos, se dá em um terreno movediço, em que *Deus* e a *Tradição* não representam mais modelos para a escrita, nem para as ações morais. A escrita, neste período conturbado, é observada como transgressão. E seria evidentemente, neste período, que a transgressividade escrita e, conseqüentemente, a literatura emergem no horizonte da experiência moderna.

Para que nos serviria esta pequena reminiscência de um trecho da história ocidental? Muito propriamente, poderíamos apontar que a escrita literária emerge neste período em que os homens se sentem abandonados por Deus e se tornam, doravante, críticos em relação a Ele e às instituições que se alimentam de Suas palavras. Esta nova forma de escrita surge em um período cujo problema histórico principal a ser colocado aos homens é a questão da finitude. Sem Deus, uma vez

que os homens passaram a se sentir sós, sem mais uma Verdade para os guiar em suas vidas.

Blanchot, em “No caminho de Nietzsche”, afirma que a solidão é uma das dimensões sentidas pelos homens na entrada da modernidade.

Sabemos também que o ‘Deus está morto’ ao mesmo tempo marca um corte histórico e a chegada de uma fase do mundo em que a solidão e o deserto serão para cada um como tarefas para viver e superar, o que não significa que a humanidade tenha definitivamente ultrapassado seu momento fundamental. (Blanchot, 1949/1997, 280)

Desta experiência de abandono dos deuses, podemos retirar uma positividade: o homem se encontra só frente à sua vida e, conseqüentemente, livre. A liberdade seria, justamente, como assinalamos anteriormente, a condição lógica decorrente da morte de Deus, como enigma para a existência do homem moderno. No entanto, a liberdade é obliterada em vários momentos e através de inúmeros mecanismos que marcam os territórios que chamamos de sombras de Deus.

Pois bem, a literatura floresce no meio deste *mar aberto*, desta experiência de encontro com a finitude e com a liberdade. Não havendo mais uma Verdade a ser revelada, a experiência da escrita é abandonada pela fala antecedente que, antes, direcionava a pena em seu deslizar incansável sobre o papel. O escrever – a partir deste período – passa a ser vivenciado sem a determinação reveladora contida nas palavras transcendentais à experiência. Em seu contato com o vazio da morte, a escrita literária não usaria mais subterfúgios para não lidar com a radicalidade deste centro indiscernível. A escrita passaria, então, a brotar deste contato, fazendo com que a linguagem se redobrasse sobre ela mesma em toda sua radicalidade, pois não haveria mais palavras transcendentais à experiência para repetir-se junto a ela. Ora, poderiam nos indagar: quer dizer que, a partir deste período, os elementos transcendentais à experiência escrita foram banidos?

Olhando de perto a questão da escrita, podemos adiantar que as palavras transcendentais, na contemporaneidade, ainda persistem e elas são justamente representantes ilustres das sombras de Deus.

Porém, a literatura seria a forma de escrita que surge pelo contato radical com o vazio da morte, com a questão da finitude, com o ponto cego da linguagem. Enfim, com o fora.

Em “Linguagem e Literatura” (1964/2000), Foucault salienta uma diferença importante entre a obra de linguagem e a literatura. Ele afirma que a obra de linguagem se caracterizaria como uma espécie de restituição da palavra transcendente; ela estaria a serviço da familiaridade e da memória.

Parece-me possível dizer que, na época clássica, de todo modo, antes do final do século XVIII, toda obra de linguagem existia em função de uma determinada linguagem muda e primitiva, que a obra seria encarregada de restituir. Essa linguagem muda era, de certo modo, o fundo inicial, o fundo absoluto sobre o qual toda obra vinha, em seguida, se destacar e se alojar. Essa linguagem muda, linguagem anterior às linguagens, era a palavra de Deus, dos antigos, a verdade, o modelo, a Bíblia (...). (Foucault, 1964/2000, 152)

Linguagem anterior às linguagens: palavras que serviam como diretrizes para a manifestação escrita e que se apresentavam para revelar a Verdade. No entanto, com a morte de Deus, esta verdade passou a se encontrar esvaziada. Daí, o problema que deu à luz a literatura.

A literatura estaria longe de ser uma lembrança, um relato como a obra de linguagem, pois, em relação a ela, poderíamos apontar que não haveria nada transcendente à dimensão de sua experiência. Deleuze bem o indica, em *Crítica e Clínica*: “Escrever não é contar às próprias lembranças, suas viagens, seus amores e lutos, sonhos e fantasmas.” (Deleuze, 1993/1997, 12) Escrever literatura não seria *escrever sobre* algo – como na obra de linguagem – e sim *escrever com* o próprio vazio da linguagem. Ou, para sermos redundantes ao excesso, *escrever com* o próprio escrever.

É interessante pensar, junto a Kundera, a importância da questão da finitude e da existência para a literatura¹². Em *L’art du roman* (1986), ele se coaduna com esta interpretação deleuziana sobre a dinâmica do escrever em literatura.

¹² Milan Kundera, em seus três ensaios críticos – *L’art du roman* (1986), *Les Testaments Trahis* (1995) e *Le Rideau* (2005) –, vislumbra as características principais da literatura moderna, ou da arte do romance. Neste capítulo e, principalmente, no terceiro capítulo, recorreremos a algumas de suas reflexões sobre o romance. O romance equivale ao que chamaremos, ao longo da presente tese, de literatura, de espaço literário, e de literatura moderna. Ele teve sua emergência, tanto para Foucault, Blanchot e Kundera, nos Tempos Modernos (modernidade). No entanto, gostaríamos de assinalar que, se para Kundera, o romance também nasceu da morte de Deus, do surgimento da experiência moderna, o marco escolhido pelo autor tcheco remonta a uma época muito anterior ao século XVIII. Em *Les Testaments Trahis* (1995), ele afirma que a modernidade (e, conseqüentemente, o romance ou a literatura moderna) teve seu início na obra célebre de Cervantes, *Dom Quixote de la Mancha*, por ser uma obra repleta de humor e questionamento sobre as convicções sociais.

O escritor não escreve se baseando em filosofias, na sua história pessoal ou na de seu povo ou em profecias¹³. Ele não escreve sobre seus pensamentos, seu passado ou seu futuro. Ele *escreve com* eles, ou, mais ainda, o que acontece na escrita literária é a exploração da literatura como fonte de conexão das forças reativas e ativas que atravessam a linguagem. A literatura seria um espaço de exploração intensiva das possibilidades da existência, surgida, evidentemente, do peso incomensurável da finitude.

Um historiador nos conta acontecimentos que tiveram lugar. Pelo contrário, o crime de Raskolnikov nunca aconteceu. O romance não examina a realidade, mas a existência. E a existência não é isto que passou, a existência é o campo das possibilidades humanas, tudo isto que o homem pode se tornar, tudo isto que é capaz. (Kundera, 1986, 57)

O escritor, segundo o autor tcheco, é um “explorador da existência” (Kundera, 1986, 57). Nisso, seu modo de pensar se assemelha à reflexão de Deleuze e Guattari, exposta em “Rizoma”, quando eles salientam que “escrever nada tem a ver com significar, mas com agrimensar, cartografar; mesmo que sejam regiões ainda por vir”. (Deleuze & Guattari, 1980a/1995, 13)

As memórias e o vivido do escritor não são matérias da obra. Pelo menos, dificilmente poderíamos medir o quanto há de experiência pessoal em um escrito. No entanto, poderíamos afirmar que estes vividos podem vir a ressoar no espaço literário se evocados pela experiência escrita. Eles se apresentariam, deste modo, não como desígnios de uma história pessoal, mas como forças inatuais que se materializam na experiência de *escrever com* o próprio escrever.

Desse modo, poderíamos argumentar que o *escrever sobre* estaria do lado de uma dimensão de memória, de significação e de representação de coisas. Ou ainda, para usar da argumentação foucaultiana, em “La pensée du dehors” (1966), ele estaria do lado da reflexão e da interiorização das coisas representadas pelo pensamento reflexivo e, por conseguinte, do modo de ser da narrativa¹⁴ e da obra de linguagem.

¹³ Este problema relacionado à experiência do escritor, aberto pelo espaço literário, será explorado com mais afinco no segundo capítulo e, por conseguinte, será retomado em partes no terceiro capítulo, quando analisaremos a dinâmica da leitura literária.

¹⁴ A natureza da narrativa será explorada no terceiro capítulo, quando analisaremos as diferenças e semelhanças entre a narrativa, a informação, a obra de linguagem e o romance, para refletirmos sobre o modo de ser da leitura literária.

Todavia, *escrever com*, ou melhor, escrever literatura é cartografar, explorar as possibilidades ínfimas da transgressividade literária. Esta escrita sem memória, que explora os territórios desconhecidos da existência humana, se conecta a forças paradoxais e a pensamentos impessoais. Esta imagem de explorador da existência é muito interessante para pensarmos a tarefa da escrita literária, já que o explorador é aquele que, indo em direção ao desconhecido, traça os próprios caminhos de sua experiência.

O escritor *escreve com* o escrever. Ele mergulha no turbilhão da experiência para se perder em sua tarefa de construção de sentido, através da escrita. Ele não restitui a memória nem representa coisas prévias à experiência. O *escrever com* seria um ato, como vimos, sem memória, sem tradição, em que a escrita conecta as forças atuantes no campo experiencial.

Com isso, gostaríamos de frisar que a essência da literatura estaria no próprio ato que a faz vir ao mundo: o escrever. Em “Da ciência à literatura”, Barthes concorda com isso, e chega a afirmar que “a linguagem é o ser da literatura, seu próprio mundo: toda a literatura está contida no ato de escrever”.¹⁵ (Barthes, 1967/1884, 24) Neste ponto, ele concorda com esta potência da escrita literária que não representa e não exprime nada exteriormente designado por elementos transcendentais à própria experiência da escrita. A literatura é fruto do encontro com o próprio processo de escrita.

No entanto, quais seriam as particularidades deste ato para fazer emergir uma nova forma de escrita? Como podemos observar, pelo exemplo dos libertinos oitocentistas, a escrita da modernidade se caracterizaria por uma posição crítica em relação a tudo o que já foi dito. A literatura surgiria através da reduplicação da linguagem sobre ela mesma, constituindo-se como transgressão dos limites impostos pela Tradição e pelas Palavras de Deus. E, o mais interessante, a literatura implicaria ainda uma recusa mais radical: a de se constituir como uma Tradição, pois, houvesse uma tradição literária, esta tomaria o lugar de Deus como elemento transcendente à experiência.

Cada novo ato literário (...) implica, ao menos, quatro negações, recusas, tentativas de assassinato: primeiro, recusar a literatura dos outros; segundo,

¹⁵ Como nosso objeto de estudo é a experiência literária em seu conjunto, poderíamos acrescentar a esta frase barthesiana que a literatura está contida toda não somente no ato do escrever, mas no ato de escrever e no ato de ler. Eles são atos que complementam e constroem o espaço literário.

recusar aos outros o próprio direito a fazer literatura, negar que as obras dos outros sejam literatura; terceiro, recusar, contestar a si mesmo o direito de fazer literatura; finalmente, recusar fazer ou dizer, no uso da linguagem literária, outra coisa que não seja o assassinato sistemático da literatura. (Foucault, 1964/2000, 143)

Transgressão, recusa, negação: à literatura nada precede, nada além de sua recusa afirmativa e de sua transgressão constitutiva. Ela coloca tudo em questão – a existência, o mundo, a sociedade. A questão da transgressão é, bem ilustrada por Blanchot, em “Kafka e a Literatura”,

Assim, a arte é o lugar da inquietude e da complacência, o lugar da insatisfação e da segurança. Ela tem um nome: destruição de si mesmo, desagregação infinita, e um outro nome: ventura e eternidade. (Blanchot, 1949/1997, 33)

Destruição de si mesmo: a escrita literária nega a si mesma o direito de constituir-se como uma tradição na história da linguagem.

Em relação a esta característica de recusa da tradição, tão essencial à literatura, Proust, em *Contre Sainte-Beuve* (1954), é bem categórico, ao mostrar que, para o escritor, a história da literatura pouco importa, pois o escritor, diferentemente do cientista, não se refere aos pensamentos de seus precursores. Ele *escreve com* o escrever, não sobre o passado da literatura, pois a literatura é recusa da tradição e da identidade de si como tradição.

Na arte, não há (ao menos no sentido científico) iniciador, precursor. Tudo no indivíduo, cada indivíduo recomeça, por sua própria conta, a tentativa artística ou literária, e as obras de seus precursores não constituem, como na ciência, uma verdade adquirida, no qual este o aproveitaria para seguir. (Proust, 1954, 124)

A escrita literária deve sua força ao próprio escrever. Ela tem como fim ela mesma, não dependendo de palavras que antecedem sua experiência, nem palavras futuras que justifiquem sua existência.

Em “A literatura e o direito à morte”, texto contido em *A parte do fogo* (1949/1997), Blanchot reconduz sua reflexão sobre a escrita e o problema da tradição, ao apontar que a literatura é um ato de pura insolência que conduz a destruição da própria linguagem para redimensioná-la e remoldá-la através da experiência. “Para escrever, [o escritor] deve destruir a linguagem tal como é e realizá-la sob uma outra forma, negar os livros fazendo um livro com o que não são.” (Blanchot, 1949/1997, 303) Neste trecho, podemos observar a proximidade

entre os pensamentos foucaultiano e blanchotiano, pois ambos pensam que, para fazer literatura, deve-se negar os livros anteriores. E, assim sendo, negar que aja qualquer tipo de tradição literária.

Diferentemente da ciência que refuta experimentos antes executados e fundamentados teoricamente, a fim de que haja o progresso da ciência, a literatura não refuta, mas recusa. Ou melhor, ela esquece da existência dos livros já escritos para que a obra surja. A idéia de progresso em literatura seria assim uma falácia.

Sobre este problema da recusa da literatura a se constituir como tradição, podemos evocar as palavras de Robbe-Grillet indagando sobre a atividade do escrever: “Antes da obra, não há nada, nem certeza, nem tese, nem mensagem.” (Robbe-Grillet, 1969, 153) Ou ainda:

O [romance] nunca sabe o que procura, ignora o que tem a dizer, é invenção, invenção do mundo e do homem, invenção constante e perpétua posta de novo em discussão. (Robbe-Grillet, 1969, 175)

A literatura seria uma busca constante, surgida de uma questão: o próprio escrever. Daí a dificuldade de explicar uma obra e de achar uma utilidade para esta. A literatura não se mediria pelo diapasão da funcionalidade e da utilidade como a obra de linguagem ou a informação, já que não tem nada além de si mesma que justifique sua existência. É óbvio que muitas vezes a apreensão da obra pela crítica e pela cultura tende a fazer dela algo que ela não é: uma moeda de troca no mundo da utilidade, uma escrita com história e tradição, um instrumento com valor universal, ou, em suma, uma obra de linguagem.

Em relação a esta essência fugidia da literatura, Blanchot aponta que

a essência da literatura é a de escapar a toda determinação essencial, a toda afirmação que a estabilize ou mesmo que a realize: ela nunca está dada, ela está sempre por se reencontrar ou se reinventar. (Blanchot, 1959, 273)

A literatura, sendo invenção e busca, se contrapõe a qualquer idéia de estabilidade, de determinação fundamental ou de tradição.

Esta característica aponta para aquilo que Foucault indicou ser uma das características principais da escrita literária: a transgressão.

1.4.

Experiência literária: subversão, transgressão, trapaça, enlouquecimento da linguagem?

Neste momento, discorreremos sobre a literatura entendida, aqui, como uma linguagem transgressiva que coloca os códigos, as leis da linguagem, ou melhor, a língua – que nada mais seria do que a manifestação codificada do ser da linguagem – em questão. Acreditamos na preexistência da linguagem à vida humana. Ela, de certa forma, seria imanente à própria condição humana. Ela preexiste ao homem e determina nossa relação com as coisas e o mundo. Ela é como um mar em que, como peixes, estamos mergulhados completamente.

Neste tópico, faremos algumas considerações sobre este fato, utilizando as obras de Roland Barthes, Maurice Blanchot, Gilles Deleuze e Michel Foucault, entre outros, para traçar um modo de compreensão acerca da literatura como enlouquecimento no seio da linguagem. Para isso, deixemos claro que a linguagem é a lei indeterminada da vida e a língua o seu modo de decodificação, ou seja, o seu código.

Em *O rumor da língua* (1970a/1984), Barthes mostra como o homem se constitui através da linguagem, estando ele mergulhado nela, até os limites do seu ser.

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. (Barthes, 1970a/1984, 31-32)

Se o homem fosse definível, esta definição viria junto à compreensão do papel da linguagem. É através dela que lidamos com as coisas, com nós mesmos e com a vida. Ela preexiste ao homem, e poderíamos acrescentar: direciona as manifestações da vida humana em todas as suas peculiaridades.

Em um texto de 1873, Nietzsche, ao analisar as relações da verdade com a linguagem, argumenta da seguinte forma:

Acreditamos que sabemos alguma coisa das próprias coisas quando falamos de árvores, de cores, de neve e de flores e, no entanto, só temos metáforas das coisas, que não correspondem de forma alguma às entidades originais. (Nietzsche, 1873, 93)

Nietzsche, neste ponto de sua obra, indica que a idéia de verdade enrijece a linguagem em sua dinâmica constitutiva. Ele mostra que “as verdades são ilusões que nós esquecemos que o são, metáforas que foram usadas e que perderam a sua força sensível (...)” (Nietzsche, 1873, 94) A partir deste trecho, podemos afirmar que, em nosso dia-a-dia, há um enrijecimento do uso da linguagem¹⁶. *As metáforas vão perdendo sua força de troca*, mostrando-nos uma linguagem que caduca dela mesma. Esta caducidade da língua cotidiana, Barthes chamou de *estereótipo*.

Por exemplo, quando falamos a nosso vizinho “bom dia”, esta fala se encontra enrijecida por um certo automatismo. Ela segue às fórmulas da etiqueta. Usamo-las sempre quando possível para produzir uma comunicação com nosso próximo. Neste modo de ser da linguagem, tomamo-la como um utensílio ou instrumento para um fim preestabelecido.

Outro exemplo poderia ser extraído do seguinte aspecto: uma discussão entre amigos sobre a política externa ou interna do nosso país. Este tipo de conversa, munida de verdades pessoais, preconceitos, convicções, apontam para um uso da linguagem enrijecido pela dinâmica languageira. Os homens utilizam sentenças prontas que codificam suas convicções para se fazerem entender pelo próximo, visando significar e designar algo ao outro, tendo como objetivo o estabelecimento de uma comunicação.

No entanto, estas palavras, tomadas neste tipo de conversação, são palavras de ordem, ou, mais ainda, palavras que impõem uma ordem na seara da comunicação.

Em “20 de Novembro de 1923 – Postulados da Lingüística”, Deleuze e Guattari (1980b/1995) mostram como a dinâmica do uso social da linguagem está ligada diretamente ao uso de palavras de ordem.

As palavras de ordem não remetem, então, somente aos comandos, mas a todos os atos que estão ligados aos enunciados por uma ‘obrigação social’. Não existe enunciado que não apresente esse vínculo, direta ou indiretamente. Uma pergunta, uma promessa, são palavras de ordem. A linguagem só pode ser definida pelo conjunto das palavras de ordem. (...) (Deleuze & Guattari, 1980b/1995, 15)

¹⁶ Este enrijecimento, proporcionado pela constituição das verdades, estaria ligado ao que analisaremos, no capítulo 3, com Kundera, ao contrapormos o espírito complexo do romance ao espírito do homem convicto. A convicção seria uma das manifestações das vicissitudes rígidas da verdade. Este ponto será proposto para assinalarmos o parentesco do homem de convicção e do homem da cultura.

Deste modo, a linguagem é entendida, neste texto, como o conjunto das palavras de ordem. Isto implica uma dinâmica rígida do uso da linguagem. No entanto, este mesmo texto, ao analisar a política da linguagem, aponta para um problema que será analisado mais adiante: os usos majoritários e minoritários da língua.

O uso majoritário, o qual estaria associado diretamente com estas palavras de ordem, com a rigidez da linguagem cotidiana, com o estereótipo, implica na dominação, no poder e no metro-padrão da linguagem. Já o uso minoritário implica um modo de resistência à padronização e à rigidez da linguagem.

É por isso que devemos distinguir: o majoritário como sistema homogêneo e constante, as minorias como subsistemas, e o minoritário como devir potencial e criado, criativo. (Deleuze & Guattari, 1980b/1995, 52)

Poderíamos observar o seguinte: o modo de tratamento majoritário da linguagem estaria do lado do padrão, da homogeneidade, da ordem, da constância, do poder; enquanto o outro, o minoritário, seria uma via criativa que se posiciona frente ao outro uso da linguagem como uma resistência aos mecanismos de captura e controle.

Deste modo, as palavras de ordem, as convicções, os estereótipos, designam condutas, modos de pensamento impostos, visando impedir uma troca intensa que fuja dos desígnios do poder.

Assim, retornando ao argumento barthesiano, o estereótipo passa então a ser a pedra angular do uso corriqueiro da linguagem. Quando Barthes o analisa, em sua obra *Roland Barthes por Roland Barthes* (1975), ele o aproxima do óbvio, da *doxa*, da solidez da convicção e, principalmente, do movimento de tomar como natural uma idéia.

Ele [R.B.] não conseguia sair dessa idéia sombria, de que a verdadeira violência é a do *óbvio*: o que é evidente é violento, mesmo se essa evidência é representada suavemente, liberalmente, democraticamente; o que é paradoxal, o que não cai sob o sentido, é menos violento, mesmo se for imposto arbitrariamente: um tirano que promulgasse leis extravagantes seria, finalmente, menos violento do que uma massa que se contentasse com enunciar o *óbvio*: o ‘natural’ é, em suma, o último dos ultrajes. (Barthes, 1975, 92)

A naturalização das idéias é como uma espécie de ar rarefeito no mundo da linguagem; respiramos nele, no entanto, com um certo peso a tomar nossos corpos, um certo cansaço rodeia hodiernamente o estereótipo. “O estereótipo pode ser avaliado em termos de cansaço” (Barthes, 1975, 97), afirma Barthes com propriedade. Manoel de Barros, em seu *livro sobre nada*, apresenta uma imagem que representa perfeitamente o estereótipo: “Não gosto de palavra acostumada.” (Barros, 1996, 71) Como se vê, o estereótipo aponta para uma contenção do fluxo criativo da língua, já que ele é uma maneira de cristalização dos possíveis modos de ser da linguagem. Nele está contida uma forma de língua morta, automática, caduca, cansada dela mesma, ou, para usar a expressão do poeta – uma palavra acostumada. À linguagem estereotipada, Barthes (1975) contrapõe o *frescor da linguagem*, brisa em que é possível respirar sem a fadiga se manifestar.

Podemos também observar esta crítica ao uso corriqueiro da linguagem em uma conferência de Deleuze (1987/2003), concedida em 1987, intitulada “Qu’est-ce que l’acte de création?”. Ao analisar o que seria a informação, ele marca que está, em sua natureza, a tarefa de fazer circular palavras de ordem. Estas palavras de ordem se assemelham e muito ao estereótipo barthesiano, como já assinalado antes, por elas serem mecanismos intrínsecos à linguagem, e que possibilitam o controle de seu uso.

Ainda, em “20 de Novembro de 1923 – Postulados da Lingüística”, Deleuze e Guattari (1980b/1995) afirmam que estas palavras de ordem circulam na mídia por redundância.

Os jornais, as notícias, procedem por redundância, pelo fato de nos dizerem o que é ‘necessário’ pensar, reter, esperar, etc. A linguagem não é informativa nem comunicativa, não é comunicação de informação, mas – o que é bastante diferente – transmissão de palavras de ordem... (...) (Deleuze & Guattari, 1980b/1995, 16-17)

É curioso observarmos como o processo de redundância é um movimento de uma enorme proximidade com a *palavra acostumada* e o *cansaço do estereótipo*. Estas são duas formas de manifestação da redundância, dois lados da mesma moeda, representada por ela: o costume e o cansaço. A imposição do *necessário*, pelas palavras de ordem, produz hábitos, costumes linguageiros. Enquanto que esta imposição pode causar um cansaço pela repetição do pensamento *acostumado*.

No entanto, como seria a dinâmica da linguagem? Só existiria, deste modo, hábitos de linguagem? Qual seria a relação entre a linguagem e o poder?

Em *Aula* (1978), Barthes esclarece este ponto, quando assinala que a língua possui, como característica principal, um modo de ser fascista, pois determina aquilo que deve ser dito ou escrito¹⁷. A língua já impõe uma ordem em seu modo de utilização comum.

Mas a língua, como desempenho de toda linguagem, não é nem reacionária, nem progressista: ela é simplesmente: fascista; pois o fascismo não é impedir de dizer, é obrigar a dizer.

Assim que ela é proferida, mesmo que na intimidade mais profunda do sujeito, a língua entra a serviço de um poder. (Barthes, 1978, 14-15)

Olhando por este prisma, que assinala o fascismo constitutivo da língua, podemos aproximar o estereótipo e a informação aos domínios do poder. Estando a língua a serviço do poder, perguntemo-nos então: como devemos lidar com esse impasse? Estamos mergulhados na linguagem. Ela é imanente à vida humana. Como poderíamos fugir ao automatismo a que estaríamos supostamente condenados já que não podemos existir sem ela? Como se desvencilhar de seus domínios, se estamos cercados por ela de todos os lados? Impressão claustrofóbica com certeza, e até paranóica, apontando para uma questão realmente de difícil resolução.

A resposta barthesiana a este impasse, imposto pelo poderio da linguagem e pela nossa submissão a ele, parte do seguinte argumento: se estamos mergulhados na linguagem e, sendo ela por natureza fascista, para fugirmos ao automatismo languageiro, ao estereótipo, devemos jogar com o fascismo da língua, trapaceando com ele. Este modo de “trapacear com a língua” (Barthes, 1978, 16), Barthes chamou de *literatura*.

Entendo por literatura não um corpo ou uma seqüência de obras, nem mesmo um setor de comércio ou de ensino, mas o grafo complexo das pegadas de uma prática: a prática de escrever. Nela viso portanto, essencialmente, o texto, isto é, o tecido dos significantes que constitui a obra, porque o texto é o próprio aflorar da língua, e porque é no interior da língua que a língua deve ser combatida, desviada. (Barthes, 1978, 16)

¹⁷ É possível observar, ainda, em um texto de 1973 – contido em *O rumor da língua* –, chamado “A divisão das linguagens” –, esta reflexão sobre o fascismo da linguagem, quando Barthes assinala que “uma língua se define não pelo que permite dizer, mas pelo que obriga a dizer”. (Barthes, 1973/1984, 120) Aqui, de novo, podemos aproximar este fascismo da língua à linguagem, entendida como conjunto de palavras de ordem.

A literatura seria então, um modo de resistência ao fascismo da língua – uma espécie de desvio que combate o enrijecimento e o poderio do estereótipo. Uma luta tecida nas paragens da própria linguagem. Em *Le livre à venir*, Blanchot afirma como Barthes que “a linguagem, no mundo, é por excelência poder”. (Blanchot, 1959, 48) No entanto, ele contrapõe, à obra de arte, a lei e a obra do trabalho, afirmando não ser a arte uma linguagem que vem à luz para servir os desígnios do poder. Ela seria uma *linguagem sem poder* contrapondo-se a *linguagem do poder* – contida nos seus outros modos de manifestação. Ela não seria “a palavra útil, instrumento e meio, linguagem de ação, do trabalho, da lógica e do saber” (Blanchot, 1959, 276), característica da obra de linguagem ou da informação. Ela seria uma experiência de outro gênero, cujo atributo principal é o de ter seu fim no próprio ato de escrever.

Em um de seus textos sobre a obra de Maurice Blanchot, Lévinas (1956/1975) expõe a diferença de natureza entre esta linguagem a serviço do poder e a linguagem sem poder, sob a égide de outra conceitualização blanchotiana: a relativa à distinção entre o dia e a noite.

Neste artigo, chamado “Le regard du poète”, Lévinas afirma que, na obra de Blanchot, o poder, o mundo da dominação, a ação e o mundo da história estariam a serviço do dia, enquanto a arte estaria a serviço da noite¹⁸.

É interessante salientarmos a relação da consciência, da interiorização e da reflexão com as imagens de luz, de esclarecimento e, conseqüentemente, do dia, indicado na obra de Blanchot. Contrapondo ao pensamento ligado ao dia, poderíamos, junto a esta argumentação de Lévinas sobre os conceitos blanchotianos aqui evocados, observar que a experiência do fora, analisado no texto foucaultiano (1966), a qual rende homenagem também à obra deste autor francês, estaria do lado da noite, que provoca o questionamento e o desaparecimento das coisas, do homem e do mundo a sua volta.

Em *Le livre à venir* (1959), vislumbramos, através de suas páginas, esta diferença entre os desígnios do dia e da noite, marcados por este artigo de Lévinas.

¹⁸ Aqui podemos observar o mesmo jugo entre as forças da história que estão associadas a uma continuidade e as forças inatuais que causam rupturas criativas em relação às primeiras. A literatura, como já assinalamos, é uma ruptura com a continuidade da história da linguagem.

Busca obscura, difícil e atormentada. Experiência essencialmente arriscada onde a arte, a obra, a verdade, e a essência da linguagem são colocadas em questão e entram em risco.(...) é a história que critica a literatura e joga o poeta de fora, colocando em seu lugar o publicitário cuja tarefa está ao serviço do dia. (Blanchot, 1959, 268)

O publicitário e o crítico estariam a serviço do dia, suas palavras se submetem aos desígnios do poder, do trabalho, da utilidade. No entanto, o artista, tomado por uma busca obscura que podemos chamar, junto a Foucault, de pensamento do fora, estaria a serviço da noite, do fora, da linguagem sem poder, a qual produz palavras intensas que se contrapõem às noções de identidade, verdade, poder e utilidade.

A literatura não serve para nada e a nada. Ela está do lado da inutilidade. Mas esta seria uma inutilidade curiosa, pois a literatura não é feita para defender idéias, produzir trabalhos, convocar o povo à luta. Ela, como já vimos, não serve para representar, significar e *escrever sobre* atos vividos. Ela não dita regras, o que ela faz é, justamente, elaborar uma experiência intensa, promovendo transformações, nos âmbitos subjetivo e de sentido. A isso, poderíamos acrescentar que, nela, o sentir e o sentido se misturam, se colam, ressoam, no turbilhão da experiência.

Em relação a este problema da inutilidade, são inúmeras as passagens de Robbe-Grillet sobre este predicado da literatura. Em “Acerca de algumas noções obsoletas” – texto contido em *Por um novo Romance* –, ele argumenta que, se a literatura tem como fim ela mesma, então ela não poderia ser avaliada pelo câmbio imposto pela noção de utilidade.

Mas a necessidade por que a obra de arte se reconhece nada tem que ver com a utilidade. É uma necessidade completamente interior, que aparece evidentemente como gratuidade quando o sistema de referência é estabelecido de fora: em comparação com a revolução, por exemplo, (...), a arte mais elevada pode parecer um cometimento secundário, irrisório mesmo.

Nisso está a dificuldade – íamos dizer a impossibilidade – da criação: a obra deve impor-se como necessária, mas necessária para nada; a sua arquitectura não tem uso; a sua força é inútil. (Robbe-Grillet, 1965, 52)

Inutilidade constitutiva, pois na literatura o que conta é a experiência. Esta experiência, algo que tem seu fim nela mesma, não estaria a serviço do poder, ou, mais ainda, a serviço de idéias transcendentais. Ela se associaria a uma dimensão

intensiva, diferente do *escrever sobre*, o qual se ligaria a designações, descrições, representações, em suma, a uma dimensão utilitária e funcional. Já a literatura produz um campo experiencial que nos transporta para mundos diferentes dos nossos do dia-a-dia, através de uma pluralidade de sensações. Estas sensações, promovidas, apontam para esta inutilidade estranha da literatura.

Entretanto, observaremos mais à frente que a apropriação da literatura pela cultura tende a transformá-la sob os valores da utilidade, da funcionalidade ou da informação, fazendo dela aquilo que ela não é de maneira alguma: uma obra de linguagem.

Vemos, então, que a informação, assim como as obras de linguagem, estaria do lado da comunicação e da circulação de palavras de ordem. Deleuze (1987/2003) afirma que a obra de arte é uma contra-informação, o que faz com que se deva entendê-la como um ato de resistência. Assim, poderíamos frisar que a obra de arte e, sobretudo, a literatura estariam associadas a um combate que resiste ao poderio das palavras de ordem.

Neste ponto, Blanchot e sua afirmação, de que a literatura estaria a serviço da noite, ou ainda, que seria uma linguagem sem poder e que visaria a destruição de toda a idéia de tradição, se aproxima do entendimento deleuziano que sustenta a literatura como resistência.

Este entendimento da literatura como resistência aponta, justamente, para a literatura como uma potência a serviço da vida que se contrapõe ao poder, exercido por mecanismos transcendentais à experiência, ou seja, desempenhado sobre a própria vida, como Deleuze (1993/1997) assim o analisa em “A literatura e a vida”.

Este componente de resistência contido na literatura aparece também na obra foucaultiana, quando ele apresenta sua análise acerca do parentesco entre a loucura e a literatura – contida nos textos “A Loucura, a Ausência de Obra” (1964/1999); “Loucura, Literatura, Sociedade” (1970a/1999); e “A Loucura e a Sociedade” (1970b/1999).

Através destes textos, Foucault examina as questões referentes aos limites sociais e lingüísticos que fazem da loucura uma figura de exclusão. Porém, poderíamos nos indagar: qual seria o parentesco entre esta figura transgressiva, o louco, e a literatura?

Os mecanismos de exclusão de nossa sociedade transformaram o louco em um dos seus ícones, devido à sua linguagem transgressiva. Foucault, em “A Loucura, a Ausência da Obra” (1964/1999), indica alguns mecanismos de interdição e exclusão. A existência de figuras de interdição atravessa todas as sociedades, devido ao fato de que a vida humana começa sobretudo pelo limite e não pela liberdade.

Não há uma única cultura no mundo em que seja permitido tudo fazer. E sabemos bem, há muito tempo, que o homem não começa com a liberdade, mas com o limite e a linha do intransponível. (Foucault, 1964/1999, 193)

O ultrapassamento destes limites aponta para ações transgressivas e até indesejáveis para o bom funcionamento da sociedade. Os limites existem por toda parte em que a vida se manifesta. Neste texto de 1964, Foucault distingue os limites da palavra – ou seja, da linguagem – e os dos gestos – ligados obviamente ao comportamento na sociedade. Seu questionamento sinaliza para a existência de pouquíssimos estudos referentes à problemática relativa aos limites da palavra. Continuando sua argumentação, ele assinala que, no seio da linguagem, existem pelo menos quatro grupos de exclusão que perpassam todas as sociedades: os erros da língua (atividade proscrita pelo código lingüístico); as palavras blasfematórias (estas palavras que deploram as interdições de articulação); as articulações que, por terem uma significação intolerável, têm seu sentido censurado; e uma linguagem esotérica que utiliza uma palavra do código num outro sentido, fazendo de sua decifração uma tarefa tecida na própria experiência comunicada. Como a loucura poderia ser entendida sob as idéias relativas aos limites e seus jogos de exclusão? Foucault é bem claro quanto a este problema, quando salienta que

...a loucura é a linguagem excluída – aquela que, contra o código da língua, pronuncia palavras sem significação (os ‘insensatos’, os ‘imbecis’, os ‘dementes’), ou a linguagem que pronuncia palavras sacralizadas (os ‘violentos’, os ‘furiosos’), ou ainda a que faz passar significações interdidas (os ‘libertinos’, os ‘obstinados’). (Foucault, 1964/1999, 195)

A linguagem excluída da loucura se evidencia no fato de que ela transgride limites interditos pelas regras da linguagem. Em “A Loucura e a Sociedade” (1970b/1999), Foucault ressalta que a exclusão da figura do louco perpassa

domínios sociais associados diretamente à sexualidade, ao discurso, ao trabalho, às festas e aos eventos sociais em geral. Por este motivo, ela é uma figura eminentemente excluída pela sociedade.

No entanto, através de que argumento poderíamos aproximar a literatura e a loucura? Antes de tudo, a loucura e a literatura são atualizações do ser da linguagem. Muito bem, poder-se-ia concordar, e apontar que a loucura é uma linguagem excluída, diferentemente da literatura. Porém, neste texto de 1970, Foucault mostra que a literatura seria uma linguagem anárquica, marginal, transgressiva, que foge às regras da linguagem cotidiana. Neste ponto, observemos a proximidade estreita entre as críticas – formuladas por Foucault, Blanchot, Barthes e Robbe-Grillet – ao uso corriqueiro da linguagem, apostando na resistência da literatura aos modos enregelados da fala estereotipada. O parentesco da literatura com a loucura mostra “que há uma curiosa afinidade entre a literatura e a loucura. A linguagem literária não está obrigada às regras da linguagem cotidiana”. (Foucault, 1970b/1999, 239)

Esta oposição – assinalada pelos quatro autores supracitados – entre a linguagem cotidiana e a linguagem transgressiva corrobora a aproximação entre loucura e literatura. Ambas resistem, transgridem as regras comumente empregadas no uso da linguagem e aceitas no dia-a-dia. No entanto, este potencial transgressivo da literatura – observa Foucault, em “A Loucura e a Sociedade” (1970b/1999) – tem sido progressivamente solapado pela força intrínseca de adaptação e absorção do capitalismo. Em outra ocasião, apontamos (2002) que este processo é uma espécie de *pasteurização da transgressão*. O impacto transgressivo da literatura – característico da época em que ela emergiu – tem sido absorvido por mecanismos que visam transformar a *experiência total* da literatura em moedas de troca no mundo da utilidade, ou seja, transformá-la em uma obra de linguagem ou uma informação.

No entanto, deixemos esta nuance um pouco de lado, pois ela será explorada ao longo dos três capítulos seguintes, e continuemos nossa tentativa de traçar uma compreensão referente ao problema do parentesco entre loucura e literatura.

Podemos observar sem muita dificuldade que a linguagem transgressiva garante a constituição desta forte ligação entre loucura e literatura. No entanto, elas diferem entre si num ponto bastante claro aos nossos olhos: a loucura é uma

linguagem transgressiva excluída da sociedade; já na literatura, vemos uma linguagem que transgride os liames da linguagem, mas é aceita no interior do domínio social. Aproximamos então as duas para perceber as peculiaridades de cada uma, diferindo-as novamente, mas sob uma nova camada de entendimento. Foucault, em “A Loucura, a Ausência da Obra” (1964/1999), prossegue em seu estudo destas duas linguagens transgressivas distinguindo-as, neste momento, através da oposição entre *obra* e *ausência de obra*. A loucura é transgressiva, mas, ao contrário da literatura, ela nada constrói, ela não se torna obra.

Tanto loucura quanto literatura estão ligadas às questões relativas à transgressão e ao limite. Ambas rompem com os limites nos domínios da linguagem. A literatura é disruptora, tendo como característica principal o rompimento com os seus próprios limites. Porém, em seu movimento criativo, ela institui novos limites sobre o *corpus* da obra literária. A ruptura produzida em seu movimento transgressivo não é, de maneira alguma, total, pois, como vemos, ela funda a obra. Já a loucura se dá como uma ruptura total que não se materializa em obra, não restitui os limites após a transgressão se manifestar; ela supostamente não constrói nada. Ela é pura transgressão, não constituindo nem um passado nem um futuro, ela seria a forma vazia do movimento transgressivo. Por isso, Foucault diz ser ela a *ausência da obra*.

...a loucura não manifesta nem relata o nascimento de uma obra (...); ela designa a forma vazia de onde vem essa obra, quer dizer o lugar de onde ela não cessa de estar ausente, no qual jamais a encontramos porque jamais ela aí se encontrou. (Foucault, 1964/1999, 197)

Esta *forma vazia* aponta para o entendimento de que a natureza da obra está aparentada com a loucura, pois se nutre, de alguma maneira, dela no movimento transgressivo.

Blanchot, no artigo “L’absence de livre” – contido em *L’Entretien Infini* (1969) – faz algumas reflexões pertinentes sobre a ausência da obra. Ele afirma que

escrever é produzir a ausência da obra (o *désœuvrement*). Ou ainda, escrever é a ausência da obra, tal como ela se produz através da obra atravessando-a. (Blanchot, 1969, 622)

A *ausência de obra* seria esta *forma vazia* que atravessa a experiência literária na produção da obra. Para Blanchot, a criação literária passa por este *désœuvrement*. Isto significaria que a obra literária nasce deste movimento produzido através de uma “atração da ausência da obra”. (Blanchot, 1969, 624) Que nada mais seria do que *a atração do fora*. (Foucault, 1966) Atração que seria o contato radical com o vazio da morte no seio da linguagem¹⁹. Esta experiência de uma obscuridade singular, Foucault (1966) designou-a como pensamento do fora, contrapondo-a ao pensamento reflexivo.

O ‘tema’ da literatura (esse que fala nela e esse do qual ela fala) não seria propriamente a linguagem em sua positividade, mas o vazio onde ela acha seu espaço quando ele se anuncia na nudez do ‘eu falo’. (Foucault, 1966, 525)

Esta experiência de acolhimento do “lugar vazio onde fala o *désœuvrement*.” (Blanchot, 1959, 290) seria, evidentemente, o pensamento obscuro que Foucault (1966), através de sua reflexão sobre a obra blanchotiana e a experiência moderna, chamou de pensamento do fora.

A literatura então seria um encontro com este vazio, designado, aqui, pelos termos de ausência da obra e *désœuvrement*.

No entanto, voltemos ao texto foucaultiano de 1964: “A loucura, a Ausência de Obra” (1964/1999). Neste artigo, Foucault retoma a distinção entre obra de linguagem e literatura – diferenciação analisada também nos textos “A Linguagem ao Infinito” (1963b/2001) e “Linguagem e Literatura”. (1964/2000). Ele salienta que a produção de uma obra de linguagem se daria sobre uma “língua dada” (Foucault, 1964/1999, 196) e, assim, haveria um princípio de decifração preexistente à experiência de sua escrita.

Por ser a obra de linguagem, como já observamos, fruto de uma revelação ou a restituição de uma fala transcendente à experiência, o encontro com ela se basearia em pôr a revelação em jogo, através de um princípio de decifração atrelado a elementos exteriores e transcendentais a este evento. Este princípio

¹⁹ Blanchot (1969) faz uma crítica velada ao conceito de *ausência de obra*, no texto “Le demain du jouer”, onde afirma ser ele uma conceitualização que serve para murar a loucura e o enlouquecimento da linguagem no espaço fechado da obra. “A ausência da obra (...) não é a loucura, mas a loucura tem o mesmo papel que a obra, já que ela permite à sociedade, como a obra, permite à literatura de reter – inofensiva, inocente, indiferente – a ausência da obra entre os limites fechados de um espaço dividido.” (Blanchot, 1969, 617) Por este motivo, em “L’absence de livre”, ele prefere utilizar o conceito de *ausência do livro* ao de *ausência da obra*.

estaria, assim, associado a esta fala antecedente, a esta fala dada, ao já-dito de uma certa tradição.

Já a literatura teria seu próprio princípio de decifração. Sobre este assunto, Robbe-Grillet afirma, em “Para que servem as teorias”: “cada romancista, cada romance, deve inventar a sua própria forma. Nenhuma receita pode substituir esta reflexão permanente. O livro cria só para si as próprias regras.” (Robbe-Grillet, 1965, 13) A literatura inventa uma teia de relações, constituindo suas próprias regras. Entendida como uma linguagem transgressiva, ela se apresenta como uma atividade cujo caráter principal é o de usar palavras comuns no uso cotidiano, inserindo-as, no entanto, em uma rede diferente de relações.

É como se a escrita literária fosse uma escrita insolente que sabotasse a linguagem. Ela faz as palavras se metamorfosearem, tecendo relações intensas e, às vezes, incomuns, que proporcionam uma ruptura com os usos costumeiros da linguagem. Por isso, sua decifração será somente posta em jogo na própria experiência literária.

Deste modo, podemos afirmar que a decifração da obra está nela mesma, na forma de experienciá-la, e não fora de seu mundo. A literatura constrói mundos com regras próprias, elaborando uma experiência que indica a não existência de princípios de decifração exteriores à sua experimentação. De maneira que o parentesco com a loucura agora se evidencia, pois ambas tem seu próprio princípio de decifração fundado na experiência, e não fora dela.

Em “Loucura, Literatura, Sociedade” (1970a/1999), Foucault afirma ser a literatura uma “subversão escrita” (Foucault, 1970a/1999, 220), a qual transgredie certas regras lingüísticas, subvertendo a escrita. Devido a esta subversão, Foucault conclui que “é normal que os escritores encontrem seu duplo no louco ou em um fantasma”. (Foucault, 1970a/1999, 220)

A atividade transgressiva característica da literatura tem, como modelo, a loucura. É como se fazer literatura fosse enlouquecer a escrita, subverter, desmoronar, romper, transgredir, contestar os limites impostos pela própria linguagem. A literatura não constitui uma tradição, não leva em conta uma tradição literária anterior ao ato da escrita, ela tem seu início no próprio escrever, entendido aqui como uma recusa ao já-dito. Não há nada anterior ao seu ato, por isso a chave para a decifração de seus enunciados está neles próprios. O louco é um exemplo para o escritor, no sentido de que aquele remete a uma figura,

eminentemente transgressiva, que não possui nenhum passado. Se a verdade da obra literária está na atividade transgressiva da escrita, a loucura torna-se, então, modelo para ela, caracterizando o seio de onde a obra pode brotar. É desse vazio transgressivo, representado pela loucura – essa ausência de obra –, que pode emergir a literatura, entendida como subversão.

Sobre isso, podemos retomar o *désœuvrement* blanchotiano encontrado, em *L'Entretien Infini* (1969), e aproximá-lo ao *desmoronamento* referido em *A parte do fogo* (1949/1997). Blanchot afirma ser a literatura fruto de um desmoronamento no seio da linguagem. É como se o muro de contenção representado pelo estereótipo desmoronasse para dar lugar a um outro modo de tomar a palavra através da escrita.

Mas ela [a literatura] pressupõe um desmoronamento, uma espécie de catástrofe inicial e o próprio vazio medido pela angústia e preocupação, sim, podemos afirmá-lo. Só que, vale notar, essa catástrofe não se abate unicamente sobre o mundo, os objetos que manipulamos, as coisas que vemos; ela se estende também à linguagem. (Blanchot, 1949/1997, 72-73)

Catástrofe que se estende à linguagem. Karl Kraus tem um aforismo que representa bem esta catástrofe que produz a criação literária: “Só uma língua que tem câncer tende a novas formações.” (Kraus, 1988, 114) Câncer da língua, desmoronamento da linguagem, estas são imagens interessantes para pensarmos a questão da literatura.

Trapaça, subversão, enlouquecimento da linguagem, estes são alguns sinônimos da escrita transgressiva – a literatura –, que se contrapõe aos códigos comuns do uso linguageiro. Em *Crítica e Clínica* (1993/1997), Deleuze coaduna com esta idéia ao examinar o ser da literatura e sua relação com aquilo que chamou de *minorar a língua*.

Ao apresentar o problema que atravessa todo este livro, Deleuze analisa também a relação entre loucura (delírio) e literatura. Ele assinala que tanto a literatura quanto a loucura seriam “acontecimentos na fronteira da linguagem”. (Deleuze, 1993/1997, 9)

A literatura seria uma espécie de delírio: fazer delirar a língua. Esta é a natureza da literatura. A literatura é um convite a delirar²⁰ com o seu espaço experiencial, através de um ato insolente que sabota os códigos da linguagem.

Rememorando aquilo que, em *Contre Sainte-Beuve* (1954), Proust sublinhou com tanta propriedade sobre a experiência escrita, Deleuze apresenta a relação do escrever com este delírio:

O problema do escrever: o escritor, como diz Proust, inventa na língua uma nova língua, uma língua de algum modo estrangeira. Ela traz à luz novas potências gramaticais e sintáticas. Arrasta a língua para fora de seus sulcos costumeiros, leva-a a delirar. (Deleuze, 1993/1997, 9)

Delírio no seio da linguagem, contraposição aos códigos comumente usados por nós no cotidiano. A literatura, entendida desta forma, aponta para uma crítica à linguagem majoritária e fascista intrínseca ao seu uso comum.

No entanto, o delírio, quando descamba para um estado clínico, nada cria, ele seria a doença, enquanto a literatura a saúde. Poderíamos, aqui, aproximar a análise foucaultiana acerca da obra e da ausência de obra. Enlouquecer, fazer delirar a língua produzindo obra, esta seria a literatura. Uma espécie de remédio para a esclerose da linguagem estereotipada. No entanto, quando o delírio se perde nele mesmo, aponta para a ausência de obra, ou, dito de outro modo, para um estado clínico.

Em “A literatura e a vida”, texto contido em *Crítica e Clínica* (1993/1997), Deleuze relaciona o delírio observado no ato da escrita literária e o *minorar a língua*. Escrever literatura seria enlouquecer a tal ponto a linguagem fazendo com que ela subverta os códigos majoritários de seu uso. Por isso, ele diz, com Proust, que fazer literatura é *escrever em uma língua estrangeira*.

O que a literatura produz na língua já aparece melhor: como diz Proust, ela traça aí precisamente uma espécie de língua estrangeira, que não é uma outra língua, nem um dialeto regional redescoberto, mas um devir-outro da língua, uma minoração dessa língua maior, um delírio que a arrasta, uma linha de feitiçaria que foge ao sistema dominante. (Deleuze, 1993/1997, 15)

²⁰ Este convite a delirar, junto ao espaço literário, se estende tanto pelas searas da escrita quanto da leitura literária. O espaço de ressonância literário que será desenvolvido em nossa argumentação ulterior sobre as vicissitudes da leitura literária aponta para esta espécie de delírio, de sabotagem e transgressão no seio da experiência literária. Este delirar tem a ver com as vicissitudes paradoxais da liberdade leitora que exploraremos no terceiro capítulo.

Minorar a língua seria, então, produzir uma forma de crítica à língua materna, maior e dominante, cavando vias de escoamento com o intuito de transgredir os limites impostos pela linguagem. Ao analisar este problema no sexto capítulo de *Crítica e Clínica*, Deleuze afirma que “uma literatura de minoria não se define por uma língua local que lhe seria própria, mas por um tratamento a que ela submete à língua maior”. (Deleuze, 1993/1997, 66) Ou seja, o que caracterizaria a literatura e sua forma de minorar a língua seria o modo como ela trata a língua dominante.

Em “20 de Novembro de 1923 – Postulados da Lingüística”, depois de apresentarem as palavras de ordem, Deleuze e Guattari (1980b/1995), à luz ainda da referência proustiana, apresentam a natureza deste embate com a língua maior, afirmando que escrever literatura é o mesmo que ser gago da linguagem, ou ainda, ser estrangeiro na própria língua.

É a mesma coisa que gaguejar, mas estando gago da linguagem e não simplesmente da fala. Ser um estrangeiro, mas em sua própria língua, e não simplesmente como alguém que fala uma outra língua, diferente da sua. Ser bilíngüe, multilíngüe, mas em uma só e mesma língua, sem nem mesmo dialeto ou patuá. (Deleuze & Guattari, 1980b/1995, 42-43)

Neste caso, a palavra transgressão seria atrapalhada por significações que talvez impeçam entender esta dinâmica do embate empenhado pela literatura menor. A minoração da língua não seria a feitura de uma ferida ou um forte golpe na língua maior, ela estaria mais para uma sabotagem ou uma gagueira.

A idéia da literatura menor é mais bem desenvolvida no livro de Deleuze e Guattari sobre Kafka. Neste livro, as teses, apresentadas em *Crítica e Clínica* e em “20 de Novembro de 1923 – Postulados da Lingüística” são fundamentadas com mais afinco.

A tese do uso intensivo e do tratamento estrangeiro da língua maior está relacionada à minoração da língua. O minorar a língua muito se parece com o desmoronamento da linguagem em Blanchot. Em “O paradoxo de Aytré”, Blanchot (1949/1997), ao comentar o texto de Paulhan “Aytré qui perd l’habitude”, mostra como a experiência literária pode ser desconcertante de certa forma, já que a escrita literária surge primeiramente de um desmoronamento da linguagem, isto é, de um dismantelamento dos usos rígidos que serviriam para descrever e designar as coisas com objetividade. O poeta e sua obra emergem em

um contato incomum com a língua maior. A linguagem é levada a se perder em sua rigidez para que suscite sensações e, através da inutilidade da literatura, elabore experiências intensas que façam sentido somente por elas mesmas.

Este uso menor da língua aponta para o *escrever com*, já assinalado antes. O uso menor da língua *escreve com* o escrever e *com* a língua maior, dando-lhe destinos incomuns e usos estranhos aos costumes languageiros. Nisto, ela é de um caráter revolucionário. Gaguejar, sabotar, usar de forma estrangeira a língua maior, tais seriam os desígnios da literatura menor.

Mas, isto que é ainda mais interessante é a possibilidade de fazer de sua própria língua, ao supor que ela seja única, que ela seja uma língua maior ou que a tenha sido, um uso menor. Ser na sua própria língua um estrangeiro. (Deleuze & Guattari, 1975, 48)

No texto de Paulhan, comentado por Blanchot (1949/1997), Aytré usufruía a linguagem comum para descrever os acontecimentos dos trabalhos militares a que se submetia. No entanto, há uma reviravolta na sua atividade de escrever seus relatórios: ele sente sua linguagem desmoronar e, a partir de então, passa a escrever belas sentenças que fogem aos costumes de sua atividade de descrição. Deste modo, através do desmoronamento da linguagem e, por conseguinte, da perda de domínio sobre esta – tão comum à seara da descrição –, a sua escrita, que era um *escrever sobre* os acontecimentos do dia, passa a ser um *escrever com* a própria linguagem.

Assim podemos apontar que esta estrangeiridade, salientada por Deleuze e Guattari, é sentida pelo militar Aytré, quando sua linguagem objetiva, usada na escrita de seus relatórios de campo, é atravessada por usos incomuns, retirando a segurança que a rigidez da linguagem a serviço da descrição e da designação lhe proporcionavam²¹.

Quando Deleuze e Guattari (1975) se indagam sobre as características da literatura menor, chegam à conclusão de que ela possui três características principais: a literatura menor é atravessada por um coeficiente de desterritorialização, pela política e por um valor coletivo²².

²¹ Este artigo blanchotiano sobre o texto de Paulhan será explorado no capítulo seguinte, quando analisaremos a experiência total do escrever.

²² Não nos aprofundaremos nestas conceitualizações, pois nosso objetivo aqui é indicar apenas as características desta minoração da língua para avançarmos sobre os objetos de estudo do segundo capítulo: a experiência total do escrever e a mitologia autoral.

A desterritorialização, aqui, poderia ser entendida como uma intensidade que faz com que a língua maior seja sabotada em seus códigos e suas regras intrínsecas, desfazendo algumas de suas rígidas relações que poderíamos chamar de territórios discursivos.

Esta sabotagem da língua é sempre cotejada com uma dimensão política – uma recusa às tradições, aos costumes da língua maior e assim por diante. No entanto, esta dimensão política, por ser uma experiência que foge à dinastia da representação e da interiorização da história e do mundo, experiência que Foucault (1966) chamou muito propriamente de pensamento do fora; se quer impessoal, ou melhor, supra-pessoal ou coletiva.

Neste contexto podemos salientar que o uso menor da língua maior é um ato de resistência e, por conseguinte, revolucionário.

Igualmente podemos dizer que ‘menor’ não qualifica mais algumas literaturas, mas as condições revolucionárias de toda literatura no seio disto que chamamos grande (ou estabelecida). (Deleuze & Guattari, 1975, 33)

Assim sendo, a minoração da língua caracterizaria este potencial transgressivo, de trapaça, de sabotagem, de resistência, intrínsecos à experiência do escrever literário.

Através desta reflexão, podemos indicar que, como a loucura e a literatura em Foucault criam seu próprio código de decifração ao surgir, na obra deleuziana, o uso menor da língua não preexiste à língua dominante, ela emerge deste embate, deste modo de fazer delirar a língua. O uso menor seria este potencial de resistência que faz da literatura uma escrita a serviço da noite e do fora, uma potência a serviço da vida em sua contraposição aos elementos transcendentais à experiência que os aprisiona em sua dinâmica de coerção e captura.

Para concluirmos este capítulo, poderíamos afirmar que a literatura é um modo de resistência à Tradição, de trapaça com relação aos códigos lingüísticos constitutivamente fascistas, de delírio e contraposição ao domínio e controle derivados diretamente da língua materna, de minoração da língua. Trapacear, subverter, enlouquecer, sabotar, minorar a língua em um movimento sem dono e sem objetivo prévio. Isto é a literatura.

Porém, algumas questões brotam de nossa argumentação: como se daria a experiência literária em sua relação com a escrita? Como poderíamos entender as

figuras do escritor e do autor em relação à experiência do escrever? Sendo a literatura fruto de um desmoronamento da linguagem costumeira, seria possível sustentar a figura de um agente intencional da escrita literária? Este agente seria uma ficção produzida pelas fabulações teóricas do pensamento reflexivo e decorrentes de sua mitologia da interiorização da história e do mundo?

Assim, observamos no presente capítulo que a literatura, escrita surgida em decorrência da morte de Deus e, por conseguinte, da entrada na modernidade, se apresenta como uma manifestação do ser da linguagem. Ela emerge como uma resistência aos usos corriqueiros da linguagem, colocando tudo em questão: o mundo, a existência do homem e a própria linguagem.

Seu caráter fugidio luta contra os mecanismos de captura que tentam construir uma tradição literária. Por isso, ela se caracterizaria como uma resistência aos movimentos de controle e domínio exercidos no seio da linguagem.

Gostaríamos, deste modo, de frisar que no capítulo seguinte continuaremos a examinar este potencial transgressivo da literatura e sua relação com a experiência escrita, analisando o desaparecimento do escritor na experiência total do escrever e o surgimento – decorrente dos mecanismos de captura da literatura – da mitologia autoral.

2. Escritor e Autor: a experiência total do escrever e a mitologia autoral

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

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

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

A obra sadeana²³ aponta para a experiência do fora, este pensamento surgido do murmúrio da linguagem, ou melhor, de uma pesquisa obscura que não leva mais em conta elementos transcendentais à experiência, como indicamos no capítulo anterior.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

2.1. Sujeito da experiência literária?

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

2.2.

Morte do autor ou morte do escritor?

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Todavia, como se poderia conjecturar, que a verdade da obra literária apontaria para a intencionalidade e para a existência do escritor? Mais ainda: como intuir que, sabendo as vicissitudes da vida do sujeito escritor, desvelaríamos o que a obra quer ilustrar? Movimento complicado que rendeu inúmeros acontecimentos históricos até a figura autoral ser inventada e estabelecida²⁴.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Aqui, podemos voltar a Nietzsche e apontar a existência de um movimento obscuro na apreensão da obra literária a partir da noção de autor. A noção de causa intencional deriva de uma apreensão da obra que se sustenta nas idéias de responsabilidade, responsabilização e autoridade e todas estas idéias estarão atreladas à figura deste *author*: o autor. O *author* é um critério de unificação, identificação e autoridade sobre o texto na trama discursiva²⁵.

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

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

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

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

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

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

²⁵ Analisaremos estes problemas mais adiante, quando examinaremos a invenção moderna da autoria.

falta da distinção sublinhada, teve de cunhar a noção de função autor para sair da complicada tarefa de entender este desaparecimento²⁶.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Poderíamos fazer um jogo retórico para compreendermos esta afirmação foucaultiana e associarmos a experiência total do escrever à questão relativa ao fogo. Para Heráclito²⁷, pensador pré-socrático, o elemento originário da *physis* era o fogo. O fogo dissolve, destrói tudo. No entanto, em que consistiria o uso desta imagem para nossa discussão? A literatura é *a parte do fogo*, pois, através de sua força de atração, produz um movimento estranho de desaparecimento-aparecimento das coisas, do mundo e do homem.

²⁷ Cf. Pré-Socráticos (1996).

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Glosando o artigo sartreano²⁸ sobre Baudelaire e seu suposto fracasso existencial, Blanchot apresenta a relação estreita entre a produção literária e o *abismo das palavras*. Ele afirma que Baudelaire almejava um ideal estético que o possibilitaria escrever como um verdadeiro homem das letras. No entanto, é quando este escritor encontra o abismo da linguagem – ou melhor, quando ele “vive também a revelação de que tudo é abismo, e de que ‘tudo é abismo’ é o fundo da palavra, o movimento a partir do qual esta pode realmente falar”

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

2.3.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Pensando sobre isso, podemos assinalar uma reflexão muito pertinente que Eagleton apresenta em seu livro sobre a teoria literária, ao afirmar que os estudos literários, com sua vontade de verdade e de interpretação das obras, construíram um modo de relação com a literatura apoiada na seriedade³⁰ e no esquecimento do prazer de ler.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Os libertinos oitocentistas – como, por exemplo, Marquês de Sade – são bons exemplos de como as idéias de crime e escrita transgressiva andavam juntas no advento da modernidade. Por seus escritos se caracterizarem como uma recusa incondicional dos ditames sociais e religiosos, eles foram muitas vezes denunciados como criminosos. Como podemos observar, esta prática aponta para um movimento de responsabilização do autor pelo ato de escrever. Não é à toa que, neste período histórico conturbado, a prática do anonimato era bem difundida. Ela era uma estratégia empregada pelos escritores para fugirem da captura³¹.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

2.4.

Irresponsabilidade engajada versus elementos transcendentais de valoração do escrever

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Para isso, gostaríamos ainda de apontar que a idéia de responsabilidade seria a mesma que a de responsabilização³², ainda que um pouco mais refinada, já que afirma uma interioridade intencional, ou mesmo uma anterioridade do sujeito em relação a seu ato. Como se o sujeito soubesse realmente porque escreve e até onde a escrita o levará. E daí, também, podemos levantar outro problema: como responsabilizar o escritor pela apropriação que o leitor faz de sua obra?

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

O que importa é se o livro nos afeta ou não. Se ele nos afeta, tivemos um encontro crucial com ele. Se nada ocorreu, a experiência não funcionou, ou, em outras palavras, se o livro não nos afeta é porque ele não foi feito para ser lido naquele momento da vida de um leitor, ou em nenhum outro³³.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

3. Vicissitudes da leitura literária.

– Como vai o dicionário? – perguntou Winston, levantando a voz para se fazer ouvir.
– Devagar – respondeu Syme. – Estou nos adjetivos. É fascinante.
O rosto se lhe iluminara imediatamente com a menção da Novilíngua. Empurrou a marmitta para o lado, apanhou com a mão delicada o cubo de queijo, o pedaço de pão com a outra, e inclinou-se sobre a mesa, para poder falar sem gritar.
– A Décima Primeira Edição será definitiva – disse ele. – Estamos dando à língua a sua forma final – a forma que terá quando ninguém mais falar outra coisa. Quando tivermos terminado, gente como tu terá que aprendê-la de novo. Tenho a impressão de que imaginas que o nosso trabalho consiste principalmente em inventar novas palavras. Nada disso! Estamos é destruindo palavras – às dezenas, às centenas, todos os dias. Estamos reduzindo a língua à expressão mais simples. A Décima Edição não conterà uma única palavra que possa se tornar obsoleta antes de 2050.
(...)
– É lindo destruir palavras. Naturalmente, o maior desperdício é nos verbos e adjetivos, mas há centenas de substantivos que podem perfeitamente ser eliminados. (...)
(...)
Syme mordiscou outro fragmento de pão escuro, mastigou-se um pouco e continuou.
– Não vês que todo o objetivo da Novilíngua é estreitar a gama do pensamento? No fim, tornaremos a crimidéia literalmente impossível, porque não haverá palavras para expressá-la. (Orwell, 1983, 51-53)

Em 1984, Orwell (1983) apresenta um mundo alimentado por uma opressão totalitária, cujo símbolo maior de liderança é o *Big Brother*. Nesta sociedade fictícia, não existiria espaço para rebeldes, pois as investigações policiais perseguem os possíveis traidores que são incriminados por crimes do pensamento ou, para usar a expressão de Syme, por “crimidéias”.

Neste trecho em que Winston e Syme discutem a confecção da edição definitiva do dicionário da Novilíngua, podemos observar a preocupação em restringir as possibilidades do pensamento para assim evitarem seus crimes correspondentes. Isto se evidencia quando Syme salienta que sua tarefa primordial não é a de criar palavras novas e sim destruir os possíveis excessos. Esculpir a língua para impossibilitar criações e questionamentos do regime e da vida na sociedade regida pelo *Big Brother*.

Este texto literário nos apresenta com pertinência o problema relativo a um modo de ser da leitura, vinculada à tradição, às escolas de pensamento. Uma leitura tributária a um sentido estabelecido e cultuada pela sapiência dos críticos. Este modo de funcionamento faz da leitura uma tarefa esculpida pelos traços de uma tradição, restringindo, assim, não as palavras, como no caso do gramático,

mas sim a proliferação delas e, por conseqüência, os crimes de interpretações gerados por um possível movimento de leitura mais livre. Neste caso, a tarefa aqui imposta é a de destruir as interpretações divergentes da tradição. Isto estaria no cerne dos problemas que serão tratados neste e no próximo capítulo: a tensão entre liberdade de leitura e imposição restritiva de interpretações.

Assim, com o texto de Orwell, podemos assinalar que estes gramáticos da Novilíngua, como os críticos e técnicos do pensamento a serviço da tradição, preocupavam-se em restringir o pensamento. Através deste extrato, gostaríamos de apontar o problema da ordenação das palavras para iniciarmos nossa reflexão sobre a leitura literária. Este modo restritivo de lidar com a linguagem se observa em inúmeros flancos através de uma história da leitura, onde técnicos, críticos e gramáticos comumente tomam o lugar de policiais da cultura, procurando erros de interpretações, ou, na expressão de Syme, crimidéias. As escolas de pensamento que estão a serviço do poder, da cultura, da imposição de uma tradição, freqüentemente esculpem o pensamento no seu osso, utilizando-se de índices restritivos no uso da linguagem, como, por exemplo, a noção de autoria ligada à sua mitologia correspondente, para assim exercer sua fervorosa atividade na defesa de uma verdade sobre o sentido do texto.

Voltemos ao diálogo entre estes dois personagens para salientar o lugar do gramático na seara da restrição. Orwell (1983) apresenta, através de seu romance, um problema evidenciado por Nietzsche (1888/2006), em *Crepúsculo dos ídolos*, quando este diz da relação entre a gramática e a restrição de palavras, apontando para as sombras do Deus morto contido no movimento de restrição.

A linguagem pertence, por sua origem, à época da mais rudimentar forma de psicologia: penetramos um âmbito de cru fetichismo, ao trazermos à consciência os pressupostos básicos da metafísica da linguagem, isto é, da razão. É isso que em toda parte vê agentes e atos: acredita na vontade como causa; acredita no 'Eu', no Eu como ser, no Eu como substância, e projeta a crença no Eu-substância em todas as coisas – apenas então cria o conceito de 'coisa' (...) A 'razão' na linguagem: oh, que velha e enganadora senhora! Receio que não nos livraremos de Deus, pois ainda cremos na gramática... (Nietzsche, 1888/2006, 28)

Neste aforismo, Nietzsche denuncia um modo de compreensão da linguagem recorrente que afirma ser ela própria racional. Esta maneira de entendê-la é atravessada por movimentos de padronização e de ordenação. Buscar a Razão na linguagem é mostrar que ela segue padrões e ordens. Nietzsche, ao

fazer esta crítica, mostra que não é a linguagem que seria racional, mas o modo majoritário de assim a compreender que seria.

Este modo costuma procurar a Razão, o Padrão, a Ordem intrínseca ao uso da linguagem, fundando, desta maneira, aquilo que, no primeiro capítulo, chamamos junto a Deleuze e a Guattari de tratamento maior da língua. O gramático, como observamos no trecho acima, seria um dos porta-vozes desta linguagem do poder que procura ordenar o seu universo.

Devido a isto, a *Razão na linguagem* seria uma importante questão a ser levantada sobre a leitura literária. Estes textos de Orwell e Nietzsche evidenciam os problemas que circundam as questões da ordenação e da liberdade de pensamento. Se há liberdade, se há crime, deve existir um agente por trás do ato, estando o ato contido no agente e não o contrário. Isto está no alicerce da idéia de razão da linguagem, ou melhor, na busca da razão naquilo que se encontra supostamente atrás da linguagem, no caso, o agente. Esta é a aposta de certas psicologias e críticas literárias³⁴, que tendem a encontrar no autor a razão da existência da obra. Que visam restringir as interpretações, os crimes de pensamento, sobre um núcleo ou alguns núcleos representativos da esfera do sentido.

É curioso observar que a sede de razão é companheira assídua da culpabilização do agente, seja ele quem for, escritor ou leitor. Estas interpretações intentam um porto seguro, seguindo uma lógica de domínio do sentido, ou antes, da própria linguagem. Este gosto pelo domínio e pelo controle, tão comum aos homens, aponta para estes movimentos policialescos, transcendentais à experiência, observados pelos dois autores supracitados. Para isso, estes movimentos usam vários subterfúgios de índices restritivos, capturando assim os

³⁴ Devemos salientar que obviamente não são todas as críticas literárias, nem mesmo todas as psicologias que produzem um modo de compreensão restritivo e redutor do objeto literário, contando com a remissão ao suposto agente do texto. Foucault, por exemplo, em *Linguagem e Literatura* (1964/2000), aponta para focos de crítica que não seguem os modelos da crítica literária como leitura privilegiada sobre uma obra, aquela que mediará a relação entre leitura e obra. Ele afirma a existência de comentários que não sofrem a lógica da imposição da melhor leitura, sendo formas críticas de criação. Ou melhor, ao invés de reproduzir ou descrever a obra, o comentário se mostraria como uma escrita que se propaga contagiada pela inspiração da obra. A obra crítica efetuada por Blanchot seria um exemplo desta forma de produzir crítica literária. Vigotski, em *A tragédia de Hamlet* (1999), ao analisar Hamlet, propõe um modo de compreensão da obra shakespeareana que não daria nenhum privilégio à personalidade ou à intenção do autor, já que o escrito teria vida própria.

elementos da experiência para dar razão à linguagem. Isto tudo visa calar o espaço de ressonância, caracterizado pelo abismo das palavras, tão essencial à literatura.

Vemos, através da história da leitura no mundo ocidental, inúmeros artifícios de ordenação do pensamento, sejam escolas de pensamento, condenação de autores, queima de livros, estabelecimento do sentido da obra mediante conceituados críticos. Tentativas de restrição de “crimes” de interpretação. A razão na linguagem, salientada por Nietzsche, atravessa a apresentação do trabalho do gramático Syme, pois este quer destruir palavras para evitar as possibilidades dos crimes de pensamento. Esta idéia remete a um problema primordial: a tentativa de impedir a proliferação languageira, mediante a busca de agentes e sua relação com as atividades de enquadramento cultural de obras literárias feita pela crítica.

Racionalizar a linguagem é dar a ela agentes de atos, explicações para algo sem explicação: a criação. Este movimento de captura, contido no racionalizar, que, no caso, se apresenta como um elemento transcendente à experiência, é a pedra angular do trabalho da cultura sobre o espaço literário. Racionalizar, classificar e unificar as obras, este é o papel do movimento institucionalizante da cultura.

Como visto no capítulo anterior, o nome do autor serve como um índice para pôr em ordem a proliferação incessante das palavras. Através disso, podemos visualizar como algumas formas de alianças que se estabelecem entre o movimento de sistematização da literatura, feito pela crítica literária, e o impulso unificador, exercido pelo aspecto institucional da cultura, serviriam como polícias do pensamento.

Refletiremos sobre a tensão entre liberdade e ordem para pensarmos a experiência leitora e os mecanismos de captura da literatura. No entanto, sublinhemos que, no presente capítulo, entenderemos como a experiência total do ler é derivada do espaço de ressonância que tem, por sua vez, uma característica afirmativa e imanente ao ler, enquanto, no capítulo seguinte, analisaremos os processos de unificação, sistematização e interpretação usados pela cultura e pela crítica literária sobre este mesmo espaço para ordenar e por conseqüência obliterar esta possível ressonância gerada pela leitura.

3.1.

Espaço literário e seus operadores de ressonância e de captura.

As idéias seguem o fio tênue da linguagem. Quando escrevemos, somos levados por elas a um caminho não atravessado por nós até então. As idéias precedem a escrita, materializando-se nela e, assim, tomam vida. O papel é um dos seus habitares. Ao macularem-no, as idéias são filtradas. O escrever é um processo muito semelhante à destilação. Somos fervidos pela pluralidade de idéias que nos assolam e elas são resfriadas e purificadas ao encontrarem a materialidade nas palavras escritas.

É curioso pensarmos como escrever é uma criação que passa também por um procedimento de ordenação e purificação. No entanto, este ato criativo que filtra o pensamento é uma das características imanentes ao próprio escrever. Ele está no seio da própria escrita, da própria experiência que traz a luz à obra. A escrita constitui limites. Ao escrever, ordenamos as idéias, tracejamos os caminhos por vir da própria questão que trouxe à baila o escrever.

Como já visto, o sujeito que é tomado pela tarefa literária de escrever se encontrando abandonado frente aos Deuses, às Tradições, sem nada para sustentar sua experiência. Ele só é escritor quando escreve. Seu talento se materializa na obra. Neste ato, talento, inspiração e obra são concomitantes, co-existentes. A questão que toma o escritor atravessa a linguagem e a ele mesmo. Sua tarefa, sem estar alicerçada em tradições ou em quaisquer tipos de palavras exteriores à escrita, é uma atividade solitária, abandonada a si mesma, fazendo da escrita literária uma experiência radical de finitude que diz não a toda idéia de tradição. Isto caracteriza a transgressividade literária. Aquilo que faz da literatura um questionamento da linguagem, das sociedades e de nós mesmos. Esta dimensão primordial da escrita, dimensão que aponta para a experiência de vida e morte, de questionamento e filtragem do pensamento, seria a dimensão ontológica da escrita literária. Ela seria sinônima da experiência total do escrever. E é ela justamente que inaugura este espaço de imanência que é o espaço literário.

Assim, podemos pensar que a escrita literária é instaurada por uma relação não-dialética, ou melhor, uma relação de inseparabilidade entre a transgressão e o limite no seio da linguagem, proporcionando dois movimentos concomitantes e constitutivos que marcam a criação e a ordenação das palavras. Criação e ordem,

transgressão e limite são elementos essenciais para a compreensão do espaço literário.

Relação não-dialética, pois, em sua dimensão ontológica, criação e ordenação não são elementos separáveis. Eles fazem parte do mesmo movimento imanente que atravessa a linguagem. Estes elementos são feitos da própria linguagem, esta substância em que nós, homens, estamos mergulhados. É como se estivéssemos submersos na linguagem e, ao experienciarmos a escrita, fôssemos tomados por um movimento que a reduplica.

Não é à toa que Barthes, em *Aula* (1978), afirma que o único modo de lidar com estes automatismos³⁵, gerados pelo fato de estarmos imersos na linguagem, seria o de trapacear com ela, ou seja, fazer literatura.

No entanto, existem mecanismos de captura, exteriores à experiência, que se apoderam da escrita. Eles visam separar o escrever de seus elementos essenciais. Eles constituem dimensões de aprisionamento do fluxo transgressivo. São elementos exteriores, transcendentais e reativos ao escrever, que enlaçam o movimento criativo e afirmador, contido na literatura. Estes mecanismos exteriores ao escrever separam, por exemplo, a escrita da vida do escritor, usando a segunda para explicar a primeira. São justamente estes mecanismos que ajudaram a construir historicamente o papel do autor, como uma figura importante na trama dos discursos que circundam o objeto literário.

Podemos afirmar que os componentes afirmativos da escrita estão do lado da experiência total do escrever e do escritor, e os componentes reativos se sustentam nestas dimensões de captura e aprisionamento da escrita sob a égide do nome do autor e seus mecanismos afins.

É como se as idéias se ordenassem com a escrita e, posteriormente, tal discurso sofresse um outro movimento de restrição que o classifica e o caracteriza sob o domínio de mecanismos territorializantes, sendo o nome do autor um de seus ilustres representantes.

³⁵ A expressão 'automatismos' será usada neste sentido apontado por Barthes (1978) e sublinhado também por Chartier (1994/1999), que designa as repetições, os hábitos de linguagem, os movimentos de captura, os constrangimentos e as regras languageiras. Utilizaremos este conceito em contraponto à noção de criação, para mostrarmos o funcionamento da linguagem, impelida em um movimento entre forças opressoras e criativas, entre automatismo e criação.

A produção da escrita literária brota do confronto com a finitude. Uma finitude radical, pois não há nada a que possamos recorrer para amenizar o impacto abismal do vazio.

Idéias e pensamentos povoam o papel em que se inscrevem. Todavia, há, concomitantemente, uma ordenação intrínseca a este movimento. Criação e limite estão no cerne deste problema. Neste ponto, a escrita se relaciona com o ultrapassamento de uma barreira, mas ela não a bane do mundo. Ela produz outra barreira, um novo limite a ser ultrapassado no momento em que surge. Este seria um dos paradoxos da linguagem, pois, segundo Deleuze (1969/2000), é a linguagem mesma que constrói e ultrapassa seus próprios limites. Com isso, podemos dizer que, na linguagem, os limites são impostos e transgredidos ao mesmo tempo.

Escrever, então, sofreria deste paradoxo em sua manifestação imanente à experiência. O ato de escrever constrói mundos. Contudo, uma coisa é criar mundos, outra é dominá-los. Os mecanismos territorializantes, expressos aqui, são característicos de um aprisionamento do fluxo, de uma espécie de tentativa de possuir, de dominar, de nomear aquilo que é indefinível: o ato de criar. Este movimento de captura tende a dialetizar a experiência e dissolver o paradoxo da escrita, tentando enquadrar a literatura na dinastia da escrita representativa, que, como vimos até aqui, caracteriza um modo de escrever muito diferente da escrita literária, já que *escreve sobre* algo, assim, representando-o.

Observamos, conseqüentemente, que esse movimento constitutivo do escrever é capturado, aprisionado, coibido por uma espécie de *coagulação discursiva*. Isto ocorre porque os mecanismos de captura sublinham e reforçam a ordem (imposta pelo limite) contida na escrita, tentando separá-la da transgressão, para, desse modo, amenizar seu impacto. Todavia, esse movimento de coibir é geneticamente secundário em relação ao ato de escrever. Ele só reforça o limite, pois é a única coisa que resta da atividade literária. Em outras palavras, esses mecanismos são transcendententes ao movimento da escrita, aliando-se a componentes imanentes do próprio escrever – no caso, o limite – para impedirem a proliferação discursiva. Este movimento faz com que pensemos em elementos externos à experiência para assim explicá-la.

Este aprisionamento só surge quando não há escrita alguma. Quando a pena descansa. Por esse motivo, ele é um elemento que está de fora em relação à

escrita, quer dizer, o aprisionamento separa o exterior do interior, o imanente do transcendente, dissecando dessa maneira a escrita de forma cirúrgica.

Dito isto, podemos afirmar que a restrição produz territórios de discurso. Ela dá uma importância elevada ao limite, pois o usa para construir elementos explicativos e definidores da criação, empobrecendo-a, assim, em nome da segurança de suas ilhotas de definição. Neste movimento, o limite e a transgressão são forçosamente separados para darem à luz aos índices territorializantes e explicativos da experiência criativa relativa ao escrever.

Contudo, algo curioso se percebe no fato de que a vontade de restrição e os mecanismos que a sustentam surgem, simultaneamente, em um mesmo movimento que se apodera da escrita como parasitas na procura de uma vítima. Podemos observar, aqui, que não só a vontade de captura constrói territórios discursivos, como fabrica também mecanismos que se auto-alimentam da vontade que a criou. É como se a captura fosse transcendente e dialética em relação à escrita, pois tenta separar os dois componentes essenciais do escrever, a saber: o fluxo transgressivo e o limite, dando elevada importância ao segundo. No entanto, em se tratando da associação entre a captura e seus mecanismos, ela apresenta uma relação, aparentemente, não-dialética, porque os mecanismos e a vontade de captura se nutrem de uma mesma fonte, sendo difícil dizer o que é mecanismo e o que é vontade. Isto ocorre pelo fato de que a captura e os mecanismos nascem, ao mesmo tempo, como reação ao fluxo contínuo do escrever.

Não pode haver fluxo sem ordem, esta é a fórmula da captura. Da vontade de ordem é que germina a captura e seus mecanismos. O interessante nisso tudo é que temos a impressão de que os mecanismos já existiam antes do próprio escrever. No entanto, a captura surge como uma reação ao fluxo e à proliferação discursiva desordenada. Ela é apenas a resposta à possibilidade de desordem. Não sendo, de modo algum, anterior ao escrever, mesmo assim temos a ilusão de que ela sempre existiu. O que nos confunde é o fato de que os mecanismos usados na captura muitas vezes são reciclagens de instrumentos de poder usados em outras searas. Para coibir o fluxo, há uma espécie de transformação desses instrumentos.

A captura quer ordem, nada mais. Por este motivo, podemos dizer que os mecanismos e a própria captura se confundem, porque todos estão, intrinsecamente, ligados a um mesmo objetivo: o de coibir, impedir a proliferação discursiva.

No caso da noção de autoria e sua relação com a literatura, percebemos, pelo menos, quatro instrumentos de aprisionamento do fluxo discursivo que fundamentam e sustentam nossa visão sobre a autoria. Chamamos de dimensões o conjunto dessas características. Dimensão legal, jurídica, estética e referencial, todas elas fazem parte desse mecanismo da ordenação dos livros e dos discursos.

Além disso, chamamos de dimensão ontológica a fundamental, imanente à experiência e, por conseguinte, geneticamente anterior ao aprisionamento. Ela está, essencialmente, associada à criação e à morte, justificando, assim, seu caráter basal, subterrâneo em relação às outras dimensões. Dimensão inteiramente ligada à experiência total do escrever, é ela que abre o campo imanente deste modo de experienciar o espaço literário, sendo as outras dimensões as que capturam o fluxo transgressivo, produzindo uma separação no seio da experiência. Estas dimensões de captura produzem uma fissura que a dialetiza, decantando, desta maneira, os seus elementos.

Por este motivo, as quatro dimensões de aprisionamento são caracterizadas por serem estritamente secundárias, pois primeiro vem a criação e, depois, a ordenação. Podemos afirmar que há dois momentos na escrita literária: um, ontológico, caracterizado por ser criativo, transgressivo e afirmativo; outro, de captura, sendo ordenador, restritor e negativo.

Os mecanismos de ordenação aqui evocados passaram a empenhar um papel particular em relação à noção de escrita, nos Tempos Modernos. Eles – com exceção da noção de originalidade – já existiam, anteriormente, mas tiveram que se adaptar à nova forma de escrita surgida neste período para assim capturá-la. É importante frisarmos que suas formas de se apropriarem da criação têm pesos variados, diferenciando-se por vários fatores.

A dimensão legal está ligada à responsabilização e à apropriação penal dos discursos. Ela foi a primeira dimensão de aprisionamento do fluxo transgressivo do discurso, encontrada na modernidade. No entanto, a dimensão jurídica surge posteriormente a esta captura, para fundamentar-se sobre a noção de propriedade intelectual. Já as dimensões estética e referencial estão ligadas aos movimentos que apontam para o nome do autor como mecanismo hierárquico relevante no seio do mundo dos livros. Todos estes mecanismos de coerção foram modificados pela novidade representada pela nova forma de escrita, a saber: a transgressiva. Todos

eles passaram a constituir um conjunto que marca a existência do nome do autor, fazendo deste o fruto de um aprisionamento³⁶.

Podemos ressaltar, com isto, que a escrita literária é atravessada, de um lado, por dimensões ligadas à criação e, de outro, à captura. Com a escrita, percebemos que o talento, a inspiração e o trabalho do escritor ressoam no espaço literário. Não será à toa que Blanchot, em “Vaste comme la nuit”, texto contido em *L'Entretien Infini* (1969), irá apresentar o espaço literário como um espaço de ressonância.

Este espaço produz a obra e o escritor simultaneamente. À semelhança da produção de sons musicais, as existências da obra e do escritor ressoam na batalha do escrever. Aqui, poderíamos nos valer de uma imagem de Nietzsche, utilizada em *Ecce Homo* (1995), quando este dirá que o acontecimento é o barulho produzido no choque de duas espadas, de duas forças. Escritor, talento e obra seriam, assim, esse barulho que tilinta quando a escrita atravessa o espaço literário. Este ressoar é a própria experiência total do escrever, ou ainda, sua dimensão ontológica. As dimensões de captura são como tampões que servem para fazer calar os sons produzidos por este espaço de ressonância.

Mas, e quando seguimos o fio da linguagem do outro lado do espelho, do outro lado da obra? Ou melhor, como se manifestaria a experiência leitora no seio do espaço literário? Também ela estaria entre o automatismo e a criação, este pêndulo que seria o próprio da linguagem, senão o próprio da condição humana?

Quando lemos, somos convidados pelas palavras a ingressarmos numa viagem, numa aventura que pode nos transformar. As palavras que se apresentam aos nossos olhos não são quaisquer palavras. Elas expressam algo e convidam o leitor a acolher e descobrir os degraus de entendimento que elas indicam. O leitor é guiado, guiado por pistas em forma de palavras. A leitura tem, como componentes imanentes à sua experiência, o acolhimento das palavras como bússolas e a descoberta do sentido como tarefa de rachar as palavras para ver o que elas realmente querem fazer ver.

É interessante observar que as palavras impressas na obra têm uma natureza ambígua, pois servem de limites ou rastros para o entendimento e, ao

³⁶ É curioso notarmos que todo movimento transgressivo no seio da sociedade é acompanhado por movimentos fascistas e de captura que tentam metabolizar a transgressão para torná-la inativa. E a transgressão surge como resistência aos limites sociais e lingüísticos impostos.

mesmo tempo, por suas diferentes possibilidades de sentido, fazem com que o leitor se encontre na tarefa de criar sentido sobre elas. O leitor, como o escritor, se encontra norteado pelo traçar das palavras e abandonado a elas em uma atividade de criação. Limite e transgressão também atravessariam a prática de ler literatura.

Como a escrita, a leitura é atravessada por mecanismos de captura. Movimentos de sistematização e de unificação de saberes, em torno do objeto literário, implementados por aspectos particulares da crítica, do mercado e da cultura, tendem a naturalizar a literatura com o intuito de fazer calar o espaço de ressonância do lado da leitura. A autoria, a idéia de obra, de obra-prima, a crítica, a biografia são instrumentos utilizados para colocar a literatura no conjunto unificado dos produtos da cultura. Este processo é fruto do enquadramento cultural das obras artísticas. Unificação e enquadramento fazem parte do trabalho da cultura sobre o espaço literário.

Neste e no próximo capítulo, analisaremos a prática de leitura em literatura, partindo da idéia de que a linguagem é atravessada por movimentos de criação e de automatismo. Podemos afirmar, de antemão, que, à semelhança da escrita literária, a leitura é tomada por componentes afirmativos que estão associados à experiência total do ler, e por componentes negativos que estão ligados à vontade de verdade e de domínio sobre a criação por parte da cultura. Consideraremos, assim, os papéis do leitor e do crítico literário para construir um modo de compreensão sobre a experiência de leitura literária.

3.2.

Leitura literária: submissão e criação, controle e rebeldia.

Em *A ordem dos livros*, Chartier (1994/1999) aponta que a leitura é uma atividade atravessada por uma certa contradição, já que ela se manifesta entre relações de *imposição*, ligadas a *regras* e *constrangimentos*, e de *apropriação*, associadas à *liberdade*. Afirma também que a condição *sine qua non* da leitura é a de estar entre a imposição e a rebeldia, entre o controle e a criação.

Existe uma vontade de ordem na produção dos livros. Os produtores do livro tentam enlaçar o leitor, em uma determinada trama discursiva, para assim impor sentidos ao escrito. Para Chartier (1994/1999), não só o texto produz regras

e constrangimentos à criação leitora, mas a própria materialidade do livro ajuda nesta tarefa, pois determinará os modos de leitura.

O autor, o livreiro-editor, o editor, o comentador, o censor, todos pensam em controlar mais de perto a produção do sentido, fazendo com que os textos escritos, publicados, glosados ou autorizados por eles sejam compreendidos, sem qualquer variação possível, à luz de sua vontade prescritiva. (Chartier, 1994/1999, 7)

Vontade de imposição na produção de sentido. Não será à toa que, ao analisar a história da ordenação da leitura em um período que circunda o final da idade Média e o século XVIII, Chartier afirmará que “o livro sempre visou instaurar uma ordem”. (Chartier, 1994/1999, 8) As regras estabelecidas por comunidades de leitores, pela figura do autor e pelas bibliotecas, são modos de manifestação desta ordenação da leitura. Esta vontade de ordenação no universo dos livros se dá, justamente, por causa dos problemas relativos às *perdas*, aos *excessos* e à *corrupção dos textos*. (Chartier, 1999/2001) Neste ponto, podemos acrescentar que esta preocupação com a ordem tem a ver com a questão da proliferação linguageira, a qual, segundo Foucault (1969/1994), é vivenciada como sendo cancerígena. A vontade de ordem é uma espécie de tentativa de cura deste câncer que provêm da própria liberdade humana e sua relação com a natureza da linguagem.

No entanto, o leitor não é um prisioneiro da vontade de ordem exercida pelos operários do livro, e mais ainda dos operários da cultura. Ele se apropria do texto. Nietzsche, em um aforismo contido nos *Fragmentos Finais*, afirma: “o mesmo texto permite inúmeras exegeses: não há exegese ‘correta’.” (Nietzsche, 2002,155) Este aforismo expressa esta tensão, apontada por Chartier, já que, para o próprio autor alemão, “o conhecimento opera como instrumento de poder”. (Nietzsche, 2002, 79) Tensão entre as inúmeras exegeses possíveis – condição que faz o leitor ser levado a exercer aquilo que chamamos comumente de liberdade – e os instrumentos de poder que restringem seu exercício, ao apontarem para uma exegese supostamente correta.

Esta condição de estar entre a criação e o automatismo seria a própria condição da linguagem.

(...) a leitura é, por definição, rebelde e vadia. Os artifícios de que lançam mão os leitores para obter os livros proibidos, ler nas entrelinhas, e subverter as lições impostas são infinitos. (Chartier, 1994/1999, 7)

Os leitores utilizam inúmeros subterfúgios frente ao escrito para exercer sua liberdade. No entanto, esta liberdade é sempre situada. Situada pelas palavras escritas que possibilitam inúmeras exegeses, mas não qualquer uma. Piegay-Gros (2002) assinala que a leitura é um comprometimento do leitor com o texto, ou ainda, um compromisso. “O leitor não é nem totalmente livre, nem absolutamente constringido pelo texto.” (Piegay-Gros, 2002, 17) Nem livre, nem prisioneiro, o leitor é solicitado pelo texto a exercer sua liberdade na produção de sentido.

Em *Qu'est-ce que la littérature?* (1948), Sartre aponta que a experiência leitora é um “ultrapassamento da coisa escrita” (Sartre, 1948, 52), onde a subjetividade do leitor se mostra efetivamente. E afirma também que as palavras são como armadilhas que tentam direcionar o leitor.

Lendo, prevemos, esperamos. Prevemos o fim da frase, a frase seguinte, a página de após; esperamos que elas confirmem ou que elas anulem estas previsões; a leitura se compõe de uma multidão de hipóteses, de sonhos seguidos de despertar, de esperanças e de decepções; os leitores estão sempre adiantados sobre as frases que lêem, em um futuro somente provável que perece em parte e se consolida em parte, à medida que eles progridem, hesitando de uma página à outra e formando o horizonte movente do objeto literário. (Sartre, 1948, 48)

O *horizonte movente do objeto literário*, esta é a imagem que podemos ter desta relação entre a liberdade e os limites impostos pelo texto. Poderíamos observar, junto a Sartre, que a leitura é um exercício de criatividade facilitada pelos caminhos das palavras.

Para ilustrarmos estas características que atravessam a experiência leitora, podemos citar um exemplo: um filme de 1994, do diretor John Carpenter, intitulado *In The Mouth of Madness*. Estrelado por Sam Neil, este filme conta a história de um escritor de sucesso – Sutter Cane – que desaparece às vésperas do lançamento de seu mais novo livro. A editora aciona o seguro e, neste momento, o investigador John Trent aparece com o objetivo de desvendar o sumiço do escritor.

Os livros do escritor são famosos por dominarem a vontade do leitor. O leitor se sente mergulhado completamente no universo descrito por Cane. John Trent passa a ler todos os livros do escritor para tentar descobrir pistas de seu

paradeiro. Ele passa a perceber, através de sua experiência leitora, que o novo livro de Cane visa a destruição da humanidade e, devido ao seu alto poder sugestivo, o investigador passa a temer verdadeiramente que o livro consiga o feito. Trent luta contra o poder do livro, tentando impedir que a vontade deste se materialize. Esta tensão encontrada no filme entre a sugestão do escritor e a apropriação do leitor expressa bem o problema levantado por Chartier.

Partindo desta idéia de que a leitura se encontra entre a liberdade e a imposição de sentido, observemos o fato de que houve muitas práticas de direcionamento de sentido assolando fortemente os modos de leitura nos séculos que antecederam ao acontecimento da literatura. Fundadas nos ditames da religião e da tradição, elas foram muito bem-sucedidas na tarefa de impor sentido, produzindo regras de interpretação e de práticas de leitura.

Pelo livro *História da leitura no mundo ocidental*, organizado por Chartier e Cavallo (1997/1998), percebemos que sempre houve práticas que impuseram uma tradição de leitura, tentando assim domesticar o fenômeno da criação leitora. No artigo “Entre volumen e codex: a leitura no mundo romano”, Cavallo (1997/1998) traça uma análise das formas de leitura nos períodos monárquico, republicano e imperial da Roma Antiga. No período monárquico, escrever e ler eram práticas restritas à classe dirigente e os problemas abordados eram de ordem divina ou jurídica. No período republicano, devido aos espólios da guerra contra a Grécia, surgem novas práticas. O modelo grego passa a influenciar a constituição da literatura latina e há um aumento significativo de leitores por causa da construção de inúmeras bibliotecas privadas que ainda se restringiam a uma elite.

Com a difusão do alfabetismo no período imperial, ocorreu um crescimento significativo do leitorado romano. Cavallo (1997/1998) afirma que esta nova classe era despreocupada por não ter nenhum comprometimento profissional com a atividade de ler. Esta proliferação de leitores causou o aparecimento de mais bibliotecas públicas e privadas, de uma multiplicação de livros e da invenção do codex. Nesta época, há a emergência de uma literatura de diversão que, assim, tentava suprir a demanda de prazer dos novos leitores. No entanto, segundo Cavallo (1997/1998), esta leitura prazerosa, despreocupada, livre e recreativa vai ser esmagada e trocada por uma leitura concentrada, orientada e normativa ligada à autoridade, abrindo o terreno para as práticas de leitura que serão mais exercidas na Europa Medieval.

Em “Ler, escrever, interpretar o texto: práticas monásticas na Alta Idade Média”, Parkes (1997/1998) mostra como os ensinamentos monásticos se baseavam em uma leitura intensiva da *Bíblia* e da *Sacra Scriptura*. Este modelo de leitura tinha como objetivo a salvação da alma mediante o pleno conhecimento da palavra divina, adquirida por uma meditação profunda sobre a santa escritura. Este tipo de leitura, proveniente de práticas religiosas medievais, era um método que se caracterizava por ser concentrado, orientado e normatizado por imposições interpretativas dos livros da tradição.

No entanto, esta forma monástica não representa as práticas de leitura medievais em sua totalidade, pois ocorreram mudanças no decorrer dos séculos. Saenger (1997/1998), em “A leitura nos séculos finais da Idade Média”, salienta a importância da invenção da separação de palavras no século XII. Esta possibilitou o aparecimento de práticas de escrita sem o uso do escriba como intermediário e possível censor. Com isso, textos que problematizaram os poderes da Igreja e do Estado vieram à luz.

A renovação intelectual da Idade Média, surgida pela invenção de escolas e universidades, proporcionou uma enxurrada de livros e uma forma de ler extensiva, rápida e fragmentária que tinha em vista a utilidade. Por este fato, esta forma de ler era muito diferente da leitura monástica. (Hamesse, 1997/1998)

Em decorrência desta proliferação de escritos, os florilégios são inventados. O florilégio medieval servia de comentário e tentava construir formas de leitura que conseguiriam, supostamente, obliterar o desespero gerado pela abundância de livros produzidos neste período. Eles eram uma compilação de trechos de livros importantes a serem estudados pelos universitários, dando mais conforto ao estudante, pois podava o imenso universo dos livros.

No período humanista, com o objetivo de criticar o reducionismo medieval, produzido pela prática dos florilégios, surgem os comentários humanistas que, por sua vez, defendiam um retorno aos originais. No entanto, Grafton (1997/1998) assinala que estes comentários, por imporem um modo de se apropriar do texto antigo ligado à ação intelectual ou política no presente, construíram também uma tradição de aprisionamento da leitura.

Então esta breve história da leitura serve para demonstrar como se deram algumas formas de domesticação da leitura no período anterior ao surgimento da literatura. Domesticação que fazia da leitura uma atividade de decodificação do

ser primordial, ou, ainda, um desvelamento das palavras de Deus e da Tradição, repetidas na escrita das obras de linguagem. Estes modos de imposição de práticas de leitura regulamentadas objetivavam a construção e o reforço de uma Tradição de controle sobre as possíveis manifestações criativas no seio da experiência do ler.

Com a emergência da forma de escrita moderna – a literatura –, devido ao seu potencial transgressivo, ela não deixou de sofrer imposições de sentido. Esta transgressividade da literatura induziu o surgimento de uma sofisticação dos mecanismos de controle e de domínio sobre o sentido.

É bom frisarmos que: tanto Foucault quanto Chartier se debruçaram sobre os problemas relativos à ordenação no universo dos discursos e, por conseguinte, dos livros.

Em *A ordem do discurso* (1971/1996), Foucault aponta para uma política de exclusão ligada à prática discursiva, mediante a observação de três fatores externos ao discurso: a palavra proibida, a segregação da loucura e a vontade de verdade. No entanto, neste mesmo texto, o autor francês sublinha a existência de fatores internos ao discurso que visam a rarefação discursiva. Estes elementos fazem com que o próprio discurso se controle, limitando sua proliferação desordenada: o comentário, o nome do autor e as disciplinas. Contudo, seguem ainda um outro grupo de procedimentos que limitam o discurso que (no caso) impõe aos sujeitos regras e impedimentos de acesso ao saber. Estes procedimentos estão ligados a jogos de segredo e divulgação, e são representados pelas práticas de controle discursivo mediados por rituais de palavra, por sociedades de discurso, por grupos doutrinários e por práticas de apropriações sociais do discurso.³⁷

Como já assinalado neste capítulo, Chartier (1994/1999) também analisa a instauração da ordem nas práticas ligadas aos livros. Podemos salientar, com isso, que existem tanto mecanismos de limitação discursiva provenientes da própria forma em que o escrito toma vida no papel, quanto mecanismos transcendentais de captura associados a fatores internos e externos ao discurso e a práticas de controle e regulamentação do contato com o texto.

³⁷ Para um aprofundamento destas questões. Cf. *A ordem do discurso*. (Foucault, 1971/1996).

Em se tratando destas sofisticções dos mecanismos de controle e domínio sobre o sentido, vemos, com a emergência da literatura, o surgimento de alianças entre a cultura, a crítica e o mercado, em que se estabeleceram adaptações dos instrumentos de poder para assim serem usados sobre o objeto literário. O surgimento da figura autoral, como alicerce de sua mitologia correspondente, ajudou a manter com persistência a tensão entre liberdade e controle. Através do trabalho de enquadramento cultural das obras literárias, exercida pela crítica e pelo mercado, a leitura ainda sofre movimentos restritivos de interpretação.

O que Chartier e seus companheiros de pensamento afirmam é que o leitor sempre foi criativo, rebelde, mas podemos acrescentar que a literatura provoca uma forma de ler mais livre. É como se, antes, a leitura tendesse para o lado das imposições, devido à própria natureza da produção escrita; e com o surgimento da literatura, o leitor passasse a pendular para o lado da liberdade e da produção de sentido, já que o modo de tratamento da linguagem assim o possibilitaria. Mas por que isso se daria? Quais seriam as características da literatura que proporcionaria uma leitura mais livre?

Na literatura, podemos observar um germe de provocação. Um questionamento incisivo da realidade que nos circunda, das verdades que tanto acreditamos e defendemos pelo viés das nossas convicções cotidianas. A literatura traz em si uma questão, uma interrogação, devolvida ao mundo através da escrita. Interrogação dirigida às verdades, às regras, às fórmulas, às polícias do pensamento, através de seu caráter de pôr a verdade em questão. Seu caráter iminente de fazer jogar convicções entre si, através de personagens diferentes apresentados sob a luz de questões ligadas à problemática da existência.

Em *Les Testaments Trahis* (1995), no artigo “Le jour où Panurge ne fera plus rire”, Kundera demonstra que a invenção moderna do romance passa pelo uso do humor. A literatura moderna ou o romance seria um modo de questionamento da existência que parte da ambigüidade proferida muitas vezes com um caráter jocoso sobre as convicções sociais. O humor é um bom mecanismo de crítica, já que, ao invés da rigidez da verdade, a literatura utiliza a flexibilidade do humorístico para colocar as certezas em questão.

No mesmo artigo, Kundera marca o que seria uma das características mais importantes da literatura: o “território onde o julgamento moral é suspenso”. (Kundera, 1995, 16) Suspensão de juízo, a literatura produz uma *époque* difusa.

Dostoiewski, quando escreve *o jogador*, não escreve para julgar moralmente o papel de um jogador em face de uma roleta. O que ele faz é uma enquete sobre um problema da existência: o jogo, valendo-se de um método de suspensão de juízo muito diferente dos de Descartes e de Husserl³⁸. Seu método – a literatura – não deseja cobrir moralmente o seu objeto por uma redoma de verdade e, sim, atacar o problema – no caso, o jogo – por vários flancos, fazendo assim os leitores serem tomados tanto por uma irritabilidade (*Por que, afinal, ele joga se ele sofre com isso?*) quanto por um sentimento de ansiedade e adrenalina por estar jogando junto com o personagem do livro na roleta de Rullettenburgo. No entanto, estes são apenas dois dos inúmeros sentimentos que podem assolar o leitor deste livro.

Ao ler uma obra literária, o leitor é convidado a colocar suas convicções em xeque, “a ser curioso em relação ao outro e a tentar compreender as verdades que diferem das suas”. (Kundera, 1995, 17) A literatura convida à alteridade, à compreensão da infinidade de idéias e reações que os seres humanos podem ter ao se relacionarem com um determinado problema existencial. É como se o leitor fosse convocado a se tornar um outro em seu encontro com o texto. Ele é convidado a continuar o pensamento através da ressonância leitora.

Em *La Valse aux adieux* (1973/1999), Kundera escreve uma história que tem como tema principal a gravidez. É curioso vislumbrar as facetas deste problema seguindo a pesquisa do livro. Os personagens apresentam convicções e reações muito diferentes em relação a este acontecimento, fazendo o leitor indagar os seus próprios pensamentos. No artigo “M. François Mauriac et la liberté”, contido em *Situations I*, Sartre também mostra bem esta relação entre a difusão de idéias até contraditórias entre si com o uso de personagens, ao afirmar que o “romance é uma ação contada por diferentes pontos-de-vista”. (Sartre, 1939/1947, 46) O romance mostraria certo problema da existência por prismas divergentes, representados por seus personagens, fazendo as idéias surgirem como hipóteses e não como certezas. Nisto a literatura difere muito da filosofia. Em *Le Rideau*

³⁸ A *epoché* é a suspensão de juízo. Operação intelectual que tem como objetivo colocar em questão às realidades do mundo para se chegar a uma verdade simples e indubitável, seja ela o eu puro (Husserl) ou o cogito (Descartes). A *epoché* da literatura não pretende ser uma redução de elementos da existência a um só componente e sim, uma abertura que caberá ao leitor chegar as suas próprias conclusões. Seria uma suspensão de juízo que tende a contaminar o leitor com a interrogação. Para um aprofundamento das questões relativas à *epoché*, Cf. (Lalande, 1926/1996) & (Lessa, 1995/1997).

(2005), Kundera chega a afirmar que a literatura é antifilosófica por natureza, pois ela não visa construir uma verdade sobre seu objeto de interrogação.

A reflexão romanesca, tal que Broch e Musil a introduziram na estética do romance, não tem nada a ver com a de um cientista ou a de um filósofo; eu diria mesmo que ela é intencionalmente a-filosófica, e até antifilosófica, isto é, cruelmente independente de todo sistema de idéias preconcebidas; ela não julga; não proclama verdades; ela se interroga, ela se espanta, ela sonda; sua forma é das mais diversas: metafórica, irônica, hipotética, hiperbólica, aforística, engraçada, provocadora, fantasista, e, sobretudo, ela não deixa jamais o círculo mágico da vida dos personagens; é a vida dos personagens que a alimenta e a justifica. (Kundera, 2005, 88)

Em uma entrevista cedida em 1983 a Christian Salmon da Paris Review, Kundera, ao ser indagado sobre a demonstração de sistemas filosóficos por parte de romancistas, afirma que

as pessoas falam com frequência da filosofia de Tchekhov ou de Kafka, ou de Musil. Mas tente só achar uma filosofia corrente em suas obras! Mesmo quando expressam suas idéias em seus diários, essas idéias equivalem mais a exercícios intelectuais, jogos com paradoxos ou improvisações do que as asserções de uma filosofia. E os filósofos que escrevem romances não são senão pseudo-romancistas que empregam a forma do romance para exemplificar suas idéias. Nem Voltaire nem Camus jamais descobriram ‘aquilo que apenas o romance por si pode descobrir’. Sei apenas de uma exceção, que é o Diderot de *Jacques le fataliste* (Jacques, o fatalista). Que milagre! Tendo ultrapassado as fronteiras do romance, o sério filósofo se transforma em jocoso pensador. Não há uma só sentença séria no romance – tudo nele é brincadeira. (Kundera, 1983/1988, 322).

Esta idéia, sustentada por Kundera, de que o romance é contrário à filosofia nos chama a atenção. Quais seriam aqui as características da filosofia que ele usa para sustentar sua visão do romance? Podemos salientar que a seriedade no trato com as asserções das idéias filosóficas e a vontade de sistematização das mesmas por parte do filósofo. No caso, o caráter jocoso e hipotético, no jogo dos diálogos dos personagens contidos na arte do romance, sustenta a afirmação deste autor. Contudo, esta imagem geral da filosofia não pode contê-la em seu todo. Talvez a filosofia que mais se encaixaria neste espectro, salientado por Kundera, seria justamente o positivismo que deu à luz aos pensamentos cientificistas da crítica literária novecentista.

Todavia, a vontade de sistema e a seriedade dogmática não atravessam toda a filosofia. Nietzsche seria um bom exemplo disso. Em “*Réflexions sur le*

nihilisme”, texto contido em *L’Entretien Infini* (1969), Blanchot salienta o caráter fragmentário da escrita nietzscheana e, conseqüentemente, sua a-sistematicidade, lembrando da construção falaciosa da obra *Vontade de Potência*, feita pela Sra. Förster-Nietzsche com o intuito de apresentar um suposto sistema filosófico do pensamento de seu irmão. Blanchot aponta que a vontade da irmã de Nietzsche, ao compilar este texto, partiu de um preconceito corrente, o qual afirmava ser a imagem de um grande filósofo derivada, diretamente, de um sistema.

Com este breve adendo, gostaríamos de apontar, somente, que existem filosofias que não se encaixam nesta imagem estereotipada mantida por Kundera. Todavia, esta construção imagética pode nos ajudar a montar nosso entendimento sobre a literatura. Neste ponto, o que poderíamos extrair desta idéia de Kundera? Que a literatura tem como caráter primordial a jocosidade no trato com as idéias e uma a-sistematicidade essencial, que faz dela, como já salientamos, uma forma de manifestação do ser da linguagem que foge a qualquer tradição. Partindo desta idéia, talvez pudéssemos afirmar que a literatura é contrária a algumas imagens da filosofia – dogmatismo, sistematicidade e seriedade – e também da ciência, com sua vontade de verdade. A literatura, de fato, sustenta uma posição adversa à vontade de verdade e de controle.

As verdades, os juízos e as convicções não são instrumentos dogmáticos utilizados pela reflexão literária em sua pesquisa sobre a existência. Ela os usa somente para colocá-las em questão e convidar o leitor a continuar o pensamento. Ela visa contaminar o leitor com a interrogação, diferente das obras de linguagem, dos textos informacionais e teóricos que objetivam a resposta e não o questionamento. O que não quer dizer que não possa haver criação nestes outros tipos de leitura. Contudo, devido à estrutura dos textos informacionais e teóricos, a leitura, nestes casos, segue um fio reflexivo muito mais fechado do que na leitura literária.

Com Foucault, analisamos nos capítulos anteriores a distinção entre obras de linguagem e literatura. Sendo a primeira uma escrita de restituição de palavras transcendentais à experiência; e a literatura um modo de escrever derivado de um encontro com o vazio da morte. Baseando-nos nas relações sustentadas entre o leitor, a figura autoral e o material escrito, afirmamos que a leitura das obras de

linguagem eram leituras de reverência³⁹, dadas muito mais à apreensão e à ordenação, devido ao fato de terem elas como fim algo externo à própria experiência. Neste caso, a leitura de textos conceituais ou informacionais – muito próximos das obras de linguagem – pode receber este tipo de acolhimento pelo leitor, que passa a reverenciar algo exterior a sua experiência, seja o conceito, a informação ou a figura autoral.

A leitura literária pode, até, apresentar características semelhantes às acima assinaladas, em um certo momento – como, por exemplo, as leituras que seguem as apreensões do fenômeno literário feitas pela crítica. No entanto, o que faz da experiência de leitura literária algo singular é o fato de ela ter por fim ela mesma, estando, assim, fundada na efusão do ler. Em *O retrato de Dorian Gray*, Oscar Wilde afirma que “toda arte é completamente inútil”. (Wilde, 1891/1995, 56) Partindo desta idéia, poderíamos acrescentar que a leitura literária, entendida como experiência total, só pode ser coberta pelo manto da inutilidade e da irresponsabilidade. É justamente contra esta gratuidade que a cultura apreende a literatura tentando construir uma funcionalidade para ela, fazendo dela aquilo que ela não é de maneira alguma: uma obra de linguagem.

A literatura então seria antifilosófica, inútil, a-funcional, já que ela não afirma verdades dogmáticas. A literatura transforma todas as convicções em hipóteses para a pesquisa e estas se apresentam envolvidas na vida de seus personagens. Cabe ao leitor tornar o diálogo vivo no seio de sua experiência.

Quais seriam, então, as conseqüências desta inutilidade e falta de funcionalidade inerente ao espaço literário? Quais seriam as características que fazem da literatura algo tão diferente daquilo que o enquadramento cultural produz? O que faz do espaço literário um espaço em que a efusão do ler se torna presente diferentemente de estratégias reverenciais de leitura?

³⁹ O termo leitura de reverência sinaliza para uma das principais características da leitura da obra de linguagem. Ela seria uma leitura tributária da tradição e da autoridade. É como se ela devesse sua existência à importante experiência de continuar o jogo da revelação iniciado pelo escritor, o que resultava num desvelamento das palavras da tradição. No entanto, não queremos dizer que não existiu de modo algum o exercício da liberdade leitora neste período histórico. Muito pelo contrário, só queremos afirmar que as leituras das obras de linguagem eram, em sua maioria, respeitadas em relação aos escritos, pois seguiam os traços da tradição e da religião. A leitura era mais direcionada devido à própria forma de escrita.

3.3. Espaço literário, abandono e efusão do ler.

Em um artigo sobre John dos Passos, contido em *Situations I* (1947), Sartre afirma que “um romance é um espelho: todo mundo diz. Mas o que é ler um romance? Eu penso que é saltar no espelho.” (Sartre, 1938b/1947, 14) Como a *Alice* de Lewis Carroll⁴⁰, o leitor, ao se defrontar com um texto literário, se encontra do outro lado do espelho. Ele é jogado nesta zona intermediária entre seu corpo e o livro. Esta experiência empurra o leitor para um espaço que pode modificar sua relação com o mundo que o circunda, já que sempre há a possibilidade do sujeito voltar transformado do país dos espelhos, onde tudo é visto de forma diferente.

Piegay-Gros, analisando a especificidade da leitura literária, salienta que:

Ler por ler, esta poderia ser a divisa da leitura literária. Mas o que significa esta expressão? Certamente, ela não remete somente à categoria de textos lidos, ela tenta antes especificar um tipo de leitura que compreende a literalidade do texto: esta que a distingue, precisamente, do artigo de jornal e da receita de cozinha, e, por isso, confere sua especificidade à experiência da leitura. Isto seria, podemos levantar hipótese, uma forma acabada da leitura: uma experiência intensa, mais rica, no curso da qual o leitor ele mesmo se encontra modificado – e não só informado. Mas uma tal leitura não se decreta. Ela não é somente uma técnica, nem mesmo um dom. É de uma arte que se trata – uma arte de ler. Esta leitura não coincide totalmente nem com a leitura corrente nem a leitura profissional (esta do crítico). (Piegay-Gros, 2002, 14)

Ler por ler seria uma das marcas da leitura literária. Esta caracterização da leitura se aproxima da máxima de Wilde que sublinha a inutilidade da arte. Se a literatura não tem função aparente, sua leitura não seria abalizada por nenhum fim pré-existente. A leitura literária é uma *experiência intensa* que se distingue de outras formas de leituras possíveis – a leitura de textos teóricos, de receitas gastronômicas, de trabalhos jornalísticos, entre outros –, por não ter a informação como fim e objetivo de sua experiência. Em *O Espaço Literário*, Blanchot coloca que “o livro que tem sua origem na arte não tem sua garantia no mundo, e quando é lido, nunca foi lido ainda, só chegando à sua presença de obra no espaço aberto por essa leitura única, cada vez a primeira e cada vez a única”. (Blanchot, 1955/1987, 195) Ou seja, a literatura não teria nenhuma garantia, nenhum fim fora

⁴⁰ Alusão ao conto de Lewis Carrol (2002) *Através do Espelho e o que Alice encontrou por lá*.

de seu espaço de experiência. E por não haver nada que sustente a leitura da obra literária, ela seria uma experiência de uma intensidade singular.

Os textos não literários, por terem seu fim fora da experiência, já seriam lidos, dissecados, glosados antes mesmo da leitura efetiva ocorrer, pois os *protocolos de leitura*⁴¹ que direcionam a experiência do ler são inúmeros em se tratando destes livros. Eles sofrem por assim dizer de uma “rede solidamente tecida de significações determinadas”. (Blanchot, 1955/1987, 194) Estes textos têm sua garantia no mundo, por isso já são lidos antes mesmo de serem lidos – ou melhor, seu sentido preexiste à experiência, seu sentido já habita o mundo.

Blanchot apresenta bem estas características divergentes, em *L'Entretien Infini* (1969), quando ressalta a relação dinâmica entre leitura e espaço literário, caracterizando a experiência total do ler como fruto do espaço de ressonância produzido entre o corpo do leitor e o texto. A produção de sentido, o acolhimento, o entendimento afetam o sujeito e é nesta afetação que o corpo é submetido à experiência. O leitor é uma espécie de diapasão da experiência, pois nele ressoa o tilintar das forças ativas e reativas que caracterizam o campo experiencial da leitura literária. Ele é atravessado pelo próprio paradoxo da linguagem: o de estar submetido a potências criativas e aprisionadoras ao mesmo tempo.

Poderíamos enfatizar que a leitura literária não desvela uma verdade, mas coloca as verdades em questão. Ou, ainda, que ela tem, como um de seus objetivos, o de ser contaminada pelo questionamento das convicções e das regras que nos cercam.

No artigo de Piegay-Gros citado acima, percebemos que a leitura literária, mesmo tendo seu fim em si mesma, produz algum tipo de informação ao leitor – informações necessárias à própria compreensão do escrito. Entretanto, uma das coisas mais fundamentais na leitura de uma obra literária seria a possibilidade de mudança do sujeito que lê. Todavia, esta modificação não está dada de antemão. Ela é uma tarefa que requer um modo particular de acolhimento do objeto de leitura, pois existem leitores que apreendem a literatura da mesma forma que entendem textos informacionais. Não podemos ser ingênuos e defender que esta forma de leitura literária sempre ocorre, pois ela depende da qualidade de relação estabelecida entre o corpo do leitor e o escrito. Barthes bem o diz, em “Escrever a

⁴¹ Roger Chartier, em “Do livro à leitura”, texto contido na coletânea *Práticas de leitura* (2001), designa as regras que constroem e direcionam a leitura de protocolos de leitura.

leitura”, texto de 1970, contido em *Rumor da língua* (1984): “ler é trabalhar o nosso corpo”. (Barthes, 1970b/1984, 41-2) Entendemos esta máxima como uma afirmação de como a leitura marca o leitor através de sua relação com o escrito. Esta *experiência intensa* marca o corpo do leitor por evocar elementos vividos por este, neste momento mágico da leitura que torna possível a transformação de letras mortas em sentido. É curioso pensarmos como a obra recebe e dá vida ao leitor no momento da leitura tanto quanto obtém e doa existência ao escritor no ato da escrita. Daí, o surgimento de modificações subjetivas no leitor. Assim, poderíamos afirmar que a alteridade, antes evocada por Kundera, aponta para uma característica curiosa na leitura literária: o espaço literário convoca o leitor a tornar-se um outro em seu contato com o livro, pois este o convida a prosseguir com o pensamento em um ato de implicação subjetiva que o faz delirar junto ao espaço aberto pelo texto.

Aqui, podemos adiantar que certos elementos de apreensão da literatura, engendrados pelos movimentos de unificação da cultura – as sombras de Deus assinaladas anteriormente –, apontam para uma raridade desta tarefa que modifica o leitor frente ao objeto literário. Mas quais seriam as características particulares deste encontro do leitor com a literatura? O que a obra literária teria para tornar possível uma modificação subjetiva neste que mergulha em seu universo através da leitura?

Em *L’Entretien Infini*, ao analisar a experiência total do ler, Blanchot (1969) se interroga sobre a relação do leitor com a literatura.

Mas talvez o leitor compreenda de uma maneira diferente: não subindo na direção de um saber vulgarizado, mas descendo calmamente na direção das ressonâncias que despertam nele o poema (isto é, se acrescentando à imagem, ao ultrapassá-la, através das realidades já vividas de seu mundo)? (Blanchot, 1969, 470)

Neste texto, intitulado “Vaste comme la nuit”, Blanchot mostra que o atravessamento do espaço literário, mediante a leitura, seria um acontecimento que mergulha o leitor em um espaço de ressonância. Este seria um espaço que convoca o leitor a trabalhar sobre as letras mortas da obra para dar sentido a elas com ajuda de componentes do seu próprio vivido. Todavia, podemos salientar que estes componentes já vividos pelo leitor são invocados pela experiência de entendimento do escrito. Estes elementos ressurgem na ação do ler. Eles se

manifestam como se fossem criados pela própria leitura, mas são justamente aquilo que caracteriza a apreensão de um texto. Esta seria uma das formas de manifestação da liberdade leitora.

Chartier concorda com este fato de que o leitor apreende o texto, através “de suas próprias referências, individuais ou sociais, históricas ou existenciais”. (Chartier, 2001, 20) Estas referências se colam ao texto neste processo de entendimento. Uma importante noção nos estudos da leitura, a qual se encaixa com este processo de entendimento do leitor e sua relação com o vivido, é a noção de biblioteca. Goulemot, em “Da leitura como produção de sentidos” (2001), salienta que, na leitura, não só os vividos são evocados, mas também a memória relativa às leituras passadas e aos dados culturais apreendidos no decorrer da vida. Estes, como os vividos apontados por Blanchot, fazem parte do processo de entendimento do texto literário. Observa-se, com isso, que é desta maneira que se dá vida à obra através da leitura. As existências da obra e do leitor são mutuamente dependentes. Porém, quais seriam as características deste encontro da leitura com o espaço literário?

No mesmo capítulo de *L'Entretien Infini*, Blanchot (1969) entende a experiência leitora como um acolhimento desta palavra que dá à luz a própria literatura no processo de escrita. Desta palavra que vem do encontro com o fora da linguagem, com o abismo das palavras, com o processo de *désœuvrement*. A leitura é acolhimento, ignorância e tarefa de entendimento.

Um ponto importante a ser apontado é a diferenciação, feita por Blanchot (1969), entre o entendimento e a compreensão. A diferença sutil aqui evocada marca justamente a caracterização do acolhimento leitor na experiência total do ler e da apropriação interpretativa do texto literário. Em “Vaste comme la nuit” (1969), ele aponta que o trabalho do intérprete estaria associado à compreensão do texto. Este processo seria essencialmente redutor, associando o irredutível da criação literária a arquétipos dormentes, forças profundas e valores enraizados. Poderíamos, ainda, utilizando os argumentos contidos em *Lógica do Sentido* (1969/2000), de Deleuze, afirmar que a compreensão ou o trabalho do intérprete visaria desvelar as profundidades do romance. Já o entendimento estaria ligado à superfície da experiência leitora. O acolhimento, assim, não objetivaria reduzir a experiência com ajuda de moedas valorizadas por um saber qualquer. Deste modo, o acolhimento estaria mais próximo da afirmação, da superfície, do entendimento

e da ignorância (por não se contentar em reduzir a leitura a um saber qualquer), do que da reação, da profundidade, da compreensão e da sapiência. O entendimento seria mais como uma adequação do corpo do leitor à ressonância experiencial, enquanto a compreensão seria um enquadramento explicativo da leitura. Um representaria a esfera imanente do sentido, e o outro, a esfera interpretacional.

A leitura é ignorante. Ela começa com isto que ela lê e descobre, por este meio, a força de um começo. Ela é acolhimento e entendimento, não é poder de decifrar ou de analisar, de ir além se desenvolvendo ou de retornar deste lado se desnudando; ela não compreende (propriamente dizendo), ela entende. Maravilhosa inocência. (Blanchot, 1969, 468-469)

Em *Kafka pour une littérature mineur*, Deleuze e Guattari (1975) apresentam uma idéia do que seria a compreensão em contraposição ao acolhimento leitor. Segundo eles, a interpretação e a compreensão – no sentido blanchotiano dos termos, assinalado acima – passa por uma busca e uma elaboração explicativa das obras literárias a partir de arquétipos, de associações livres, de estruturas e de movimentos de interpretação.

Neste livro, em que apresentam sua leitura da obra de Franz Kafka, eles aproximam todos estes fatores ao processo de captura implementado pelas tentativas de explicar a obra do autor tcheco.

Nós não tentamos achar arquétipos que seriam o imaginário de Kafka, sua dinâmica ou sua fábula. (...) Nós também não procuramos associações ditas livres. (...) Nós não buscamos mais interpretar e dizer isto ou aquilo. Mas, sobretudo, nós procuramos ainda menos uma estrutura com oposições formais e significantes prontas. (...) Porque nós não vemos muita diferença entre todas estas coisas. (Deleuze & Guattari, 1975, 14)

Esta passagem apresenta de forma sucinta a dinâmica da compreensão que tenta explicar e ler a obra a partir de valores pré-formados, enraizados, que calam o espaço de ressonância da leitura, contrapondo-se ao que Blanchot chama de acolhimento leitor.

Paul de Man (1966), ao comentar a obra crítica de Blanchot, salienta que este acolhimento não acrescenta interpretações à obra. Esta forma de leitura tem como objetivo ‘escutar’ a obra no interior⁴² mesmo da experiência do ler, pois “a

⁴² A interioridade da experiência aqui evocada, junto ao trabalho de Paul de Man, é uma boa metáfora para facilitar a compreensão do que acontece na leitura. No entanto, ela traz consigo um

obra literária não tem aqui, aos olhos do leitor, nenhuma existência independente disto que se constitui na interioridade da leitura”. (De Man, 1966, 548) Interpretar seria precisamente separar a leitura de sua experiência. A leitura literária se caracterizaria, então, como um ato inseparável da história que ela acolhe.

Quando somos levados pela experiência leitora, somos convidados a nos aventurar em um território desconhecido de antemão. O encontro com o objeto literário produz inúmeras descobertas. Como afirma Blanchot, somos seduzidos por um canto que devemos acolher, não objetivando apreendê-lo segundo as lógicas do reducionismo analítico. Poderíamos acrescentar que a análise é uma tarefa suplementar, ou ainda, uma prótese em relação à experiência. Assim, usamos deste artifício para darmos um meta-sentido à experiência de abandono e de ignorância ligados à apreensão da literatura. Estamos abandonados, pois nesta experiência não há nada além da leitura. Somos ignorantes porque não existe nada fora do espaço experiencial da literatura que sirva para sustentar nossa leitura. Na experiência total do ler, não compreendemos, não analisamos, não somos sábios, somos ignorantes, estamos abandonados à tarefa de entender, e de ouvir o rumor do abismo das palavras. O leitor acolhe a obra dando vida às letras mortas contidas no livro, porém ele é acolhido por ela do mesmo modo. Assim, o leitor e a obra passam a existir. Suas existências dependem do campo experiencial onde interagem. Eles são interdependentes.

Autor, leitor, ninguém é dotado, e aquele que se sente dotado, sente sobretudo que não o é, sente-se infinitamente desprovido, ausente desse poder que se lhe atribui, e assim como ser ‘artista’ é ignorar que já existe uma arte, ignorar que já existe um mundo, ler, ver e ouvir a obra de arte exige mais ignorância do que saber, exige um saber que investe uma imensa ignorância e um Dom que não é

complicativo: o leitor está mergulhado no espaço de ressonância aberto pela experiência leitora. Contudo, a noção de interioridade produz uma dialética desnecessária e imprópria em se tratando de uma compreensão deste espaço de ressonância, pois na experiência total do ler não há nem interior, nem exterior, e não existe nem primazia do psiquismo do leitor nem da intencionalidade do texto ou do escritor. A leitura literária encena alguns paradoxos, sendo um deles, o de ser o leitor guiado pela intencionalidade do texto e livre para criar o seu sentido através de sua apropriação leitora, ao mesmo tempo. O que caracterizaria então esta experiência singular do espaço literário? Quando o espaço literário é atravessado pela leitura, um campo experiencial imanente surge deste encontro da linguagem com a morte e mergulha, desta forma, o sujeito neste espaço paradoxal em que forças coercitivas e criativas atuam ao mesmo tempo. Neste campo experiencial, observamos pelo menos duas esferas imanentes à experiência: a esfera subjetiva e a esfera de sentido. No entanto, elas representam uma cena paradoxal, pois, se nenhuma delas têm primazia sobre a experiência, todas as duas determinam e são determinadas pela leitura ao mesmo tempo.

dado de antemão, que é preciso de cada vez receber, adquirir e perder, no esquecimento de si mesmo. (Blanchot, 1955/1987, 192)

O leitor e o escritor, em suas experiências correlatas, ignoram onde a aventura literária os levará. Ignorância que mostra como a criação é feita de começos. Lembrando o comentário feito no capítulo 1 sobre a *Erfindung* em Nietzsche, podemos afirmar ainda que a criação tem vários começos, várias reviravoltas que levam o sujeito a ter um encontro criativo com a linguagem, seja na escrita, seja na leitura.

Ela [a leitura] ‘faz’ somente com que o livro, a obra se torne – torna-se – obra para além do homem que a produziu, a experiência que nele se exprimiu e mesmo todos os recursos artísticos que as tradições tornaram possíveis. O próprio da leitura, a sua singularidade, elucida o sentido singular do verbo ‘fazer’ na expressão: ‘ela faz com que a obra se torne obra’. A palavra ‘fazer’ não indica neste caso uma atividade produtora: a leitura nada faz, nada acrescenta; ela deixa ser o que é; ela é liberdade, não liberdade que dá o ser ou o prende, mas liberdade que acolhe, consente, diz sim, não pode dizer senão sim e, no espaço aberto por esse sim, deixa afirmar-se a decisão desconcertante da obra, a afirmação de que ela é – e nada mais. (Blanchot, 1955/1987, 194)

Ignorância, acolhimento, abandono, liberdade e afirmação seriam características que atravessam o espaço literário no movimento da experiência total do ler. Este acolhimento não seria qualquer um. O acolhimento remete a uma certa inocência. O leitor está abandonado nesta tarefa, já que na experiência total do ler não há diretrizes para o entendimento. Esta experiência aponta para um abandono das palavras transcendentais. O leitor ignora o que lhe espera. Ele deve acolher o livro de uma forma que faça ele se tornar aquilo que realmente a obra é. A obra é o espaço de ressonância onde forças criativas e reativas atuam. A leitura literária, em seu modo singular de acolhimento da coisa escrita, se torna destino ao longo desta experiência, porque tanto a obra quanto o leitor tornam-se aquilo que são através dela. Existe um *amor fati* no seio da experiência total do ler. Este espaço aberto pela experiência da leitura literária, em que tanto a obra quanto o leitor são acolhidos por este campo ressonante, possibilita modificações subjetivas e criações de sentido. Neste campo imanente, o espaço não estaria entre o leitor e a obra. Não há separação entre leitor, obra e espaço de ressonância. A separação será uma invenção posterior derivada da tentativa transcendente de explicar a experiência.

Este *amor fati* da leitura literária decorre de um modo de apresentação da atividade leitora. Muitas vezes, em nosso encontro com o livro, somos mudados por aquilo que lemos. Ao longo desta experiência, encontramos-nos mergulhados completamente e acolhemos as palavras impressas como se fosse o nosso próprio destino.

Esta característica do acolhimento leitor se parece muito com o que assinalamos no capítulo anterior em relação à escrita, quando afirmamos que o escritor, mergulhado na experiência total do escrever, está tão comprometido com a obra – com a exigência da obra –, que sente que escrevê-la é o seu dever.

Pois bem, este sentimento proveniente do encontro com a obra a partir de seu acolhimento aponta para o mesmo. O leitor, ao escutar a obra – ao escutar o clamor do fora –, é seduzido de tal forma por ela que passa a se encontrar em uma experiência intensa, vivenciada como fundamental, cujo comprometimento e engajamento se parecem com o do escritor. Será justamente por isso que esta experiência de leitura é uma experiência total. Este encontro não será sentido como um dever, mas como um destino. Estas duas experiências – escrita e leitura – são paralelamente simétricas.

Uma imagem da leitura, evocada por Borges, em uma de suas aulas de história da literatura, quando era professor de literatura inglesa na Universidade de Buenos Aires, aproxima-se da idéia desta forma de acolhimento da leitura literária. Ao ser indagado sobre referências relativas às bibliografias dos autores da literatura, ele respondeu o seguinte aos seus alunos:

Por que não estudam diretamente os textos? Se estes textos os agradam, bem; e se não agradam, deixem-os, já que a idéia da leitura obrigatória é uma idéia absurda: tanto valeria falar da felicidade obrigatória. Creio que a poesia é algo que se sente, e se vocês não sentem a poesia, se não têm sentimento da beleza, se um relato não os leva ao desejo de saber o que ocorreu depois, o autor não escreveu para vocês. Deixem-no de lado, pois a literatura é bastante rica para oferecer-lhes algum autor digno de sua atenção, ou indigno hoje de sua atenção e que lerão amanhã. (Borges, 1995, 107)

O que retirar desta conversação de Borges com seus alunos? Que a leitura da obra literária nos apresenta inúmeras surpresas, muitas formas de possibilidades e que nem sempre um livro recomendado usufrui o acolhimento desejado. O encontro com a obra literária produz um relacionamento bastante intenso. Ao lermos, acolhemos uma certa obra de forma particular, como se ela

fosse escrita justamente para que eu a leia. Este tipo de acolhimento e de afirmação do texto que nos aparece está no cerne desta idéia de uma leitura que se torna destino. Mas, como mostra Borges, uma obra pode ou não produzir isso, e somente lendo é que saberemos. A necessidade de ler é produzida pela leitura e não o contrário.

Para ilustrar melhor esta idéia, podemos evocar o belo encontro com a coisa escrita narrado no filme *Hurricane* (1999), quando um garoto, em sua escolha do primeiro livro, se depara com um texto escrito por um boxeador negro preso injustamente – Rubin “Hurricane” Carter. Por causa desse encontro, o menino troca correspondências com o boxeador e suas vidas são transformadas, a ponto de o garoto e seus amigos canadenses mudarem para os Estados Unidos e tentarem retirar o boxeador da cadeia. Esta leitura mudou vidas e, no caso, é deste potencial de mudança que podemos retirar uma das características do acolhimento leitor. No entanto, sabemos que encontros como estes são raros⁴³.

Esta raridade deste tipo de encontro no seio da linguagem nos remete a outro problema salientado por Blanchot. A tarefa literária, como uma tarefa ligada à morte de Deus, é uma tarefa sem fim, onde o exercício da liberdade é iminente. A obra literária exige sempre do leitor que ela seja lida como nunca foi antes. Mas como entender este acolhimento que não é uma análise dos elementos da obra literária e sim um entendimento proveniente de uma experiência intensa de leitura?

A linguagem possui seus hábitos, seus automatismos, suas sombras de Deus.

A questão da liberdade na leitura literária se assemelha à vida; ela remete à seguinte afirmação: a liberdade é situada, conquistada, ela é fruto de uma ação. Ao contrário do que costumamos pensar, a liberdade não precede às suas manifestações. Ela passa a existir no próprio ato. Todavia, o exercício da liberdade é algo raro, pois nós, homens, somos guiados na maior parte de nossas

⁴³ O livro foi alvo, em vários momentos da história, de movimentos ditatoriais que temiam o enfraquecimento das convicções sociais através de uma contaminação feita por idéias disseminadas em livros. Em *História universal da destruição dos livros*, Báez (2006) mostra, ao longo da história, movimentos de destruição dos livros que atravessam uma larga lista de motivos. No entanto, gostaríamos apenas de apontar que esta possibilidade de mudança do leitor e do potencial de questionamento do *status quo* da sociedade apresentada através da escrita são algumas das causas do medo em relação aos livros. Um exemplo de queima de livros ligada a uma pretensão de manter o funcionamento social desejado foi a queima de milhares de exemplares pelo regime nazista.

vidas por automatismos que chamamos comumente de hábitos. A liberdade se manifesta quando quebramos, mesmo que por um momento ínfimo, nossos padrões comportamentais e mentais.

A literatura é um espaço que possibilita o exercício da liberdade, pois, diferentemente de outras formas de escrita, ela coloca em questão justamente nossos padrões sociais e lingüísticos.

Podemos exemplificar o questionamento literário, a partir de um conto de Dostoievski (1996), intitulado *Uma História Lamentável*. Esta é a história dos infortúnios de um homem de convicções liberais.

O conto começa com um encontro entre três generais na casa recém adquirida de Stepán Nikiforovitch Nikifov, em *Petersburg Prospekt*. Neste encontro dos generais Stepán Nikifov, Semión Ivanóvitch Chipuliénko e Iván Ilítch Pralínskii, comemorava-se, ao mesmo tempo, o aniversário e a mudança do primeiro para a nova casa.

Todavia, a história lamentável, ilustrada por este texto de Dostoievski, se refere ao general mais novo dos três: Iván Ilítch Pralínskii. Neste modesto festejo, houve uma discussão acalorada sobre política, em que se viu o Sr. Pralínskii como defensor de reformas liberais na Rússia. Ele defende, entre outras coisas, a proximidade aos subalternos. Os dois generais mais velhos discordam de seu posicionamento, apontando a ingenuidade de suas idéias. Afinal de contas, o jogo hierárquico na antiga Rússia se manifestava por toda a sociedade.

Saindo embriagado da casa do Sr. Nikifov, Iván Ilítch, ao caminhar ao longo da avenida, se depara com um casamento. Observa a festa e descobre ser o casamento de um de seus subalternos. Tomado pela idéia de comprovar a possibilidade de agir segundo seus ideais, entra na festa para cumprimentar os noivos. O ocorrido na festa de casamento, após a chegada do general, é justamente aquilo que deu nome ao livro: *Uma História Lamentável*, pois os seus subalternos não estavam preparados para lidar naturalmente frente a um general, que, assim, acabou por estragar a festa de casamento.

Neste conto, Dostoievski põe em questão os ideais antigos e liberais surgidos na Rússia de seu tempo. Todavia, quando lemos este livro, somos levados ao questionamento de nossos padrões sociais e culturais, os quais se aproximam e muito dos expressos no texto do autor russo.

Usando este exemplo de Dostoievski, podemos sublinhar que a leitura de uma obra literária nos convida a lidarmos com os padrões que nos cercam e que regem nossa vida. Isto acontece, pois, no seio da experiência total do ler, vemos claramente uma tensão entre liberdade e automatismos.

No entanto, como diz Piegay-Gros (2002), esta leitura mais livre não está dada, pois os hábitos de linguagem, seus automatismos, também atuam sobre o espaço literário. Logo, a liberdade se manifesta em raros momentos. É a mesma dinâmica relacionada ao problema da vivência radical do abismo da linguagem visto antes. Nós sabemos que esta forma de vivenciar a morte de Deus não está dada, pois modos de existência que visam obliterar esta radicalidade atravessam o horizonte da vida moderna. Por este motivo, tanto a experiência total da escrita quanto a leitura literária são tarefas sem fim – decorrentes de uma atitude que não leva em conta nenhuma tradição transcendente à experiência. Esta tarefa sem fim, Piegay-Gros (2002) chamou de *arte do ler*. E é precisamente esta forma de acolher a alteridade, expressa no questionamento literário, que proporciona quebras do automatismo linguageiro, ligadas aos movimentos redutores de compreensão.

Para ilustrar esta dinâmica entre os automatismos e o encontro radical que foge ao hábito, podemos nos valer de um exemplo contido em *A Insustentável leveza do ser* (1983), de Milan Kundera.

Para lidar com a tensão que sentia em relação às mulheres, entre o medo e o desejo, Tomas construiu sua vida amorosa sob o conjunto de convenções que chamava de *amizade erótica*.

As regras, convencionadas por ele, regiam, deste modo, sua relação com suas amantes. Tomas tentava afastar o amor de sua vida. Entre as regras da *amizade erótica* estavam o intervalo temporal entre os encontros e, o mais importante, o fato de não dormir jamais com suas amantes.

No entanto, conheceu Tereza em um bar. Ela vinha do interior. Tomas levou-a para sua casa e sublocou um quarto a ela para, deste modo, não fugir dos padrões regidos pela *amizade erótica*. Mas o extraordinário foi o que lhe ocorreu após uma noite com Tereza. Tal acontecimento quebrou com os padrões criados por ele para afastar o amor de sua vida.

Kundera apresenta este momento da seguinte forma:

Portanto, qual não foi sua surpresa quando acordou com Tereza segurando sua mão! Olhou-a e custou a compreender o que estava acontecendo. Evocou as horas que tinham se passado e acreditou respirar o perfume de uma felicidade desconhecida. (Kundera, 1983, 19)

Nesta história, podemos perceber como Tomas foi surpreendido. Ele foi tomado por um acontecimento que fugia às regras da *amizade erótica*. Este momento lhe causou um sentimento que precedeu a compreensão do que lhe acontecia. Acordar com sua mão entrelaçada à de Tereza seria o começo do amor entre os dois.

Como neste exemplo, a leitura, muitas vezes, nos reserva surpresas como essa. Quando estamos mergulhados no ato de ler, somos, em vários momentos, surpreendidos por uma emoção. Seja ela uma alegria ao compreender que *Julien Sorel* conquistou realmente a *Srta. De la Mole* (Stendhal, 1830/1995), ou um pavor indizível ao ouvir o grito do gato preto atrás da parede murada recentemente para ocultar um crime. (Poe, 1981) A emoção se antecipa ao próprio entendimento; porém, ambos são fruto da mesma experiência.

Blanchot, em “A linguagem da ficção”, artigo integrante de *A parte do fogo* (1949/1997), sublinha o papel da sensação na leitura e a antecedência do sentimento em relação ao saber.

Daí a literatura poder constituir uma experiência que, ilusória ou não, aparece como um meio de descoberta e de esforço, não para expressar o que sabemos, mas para sentir o que não sabemos. (Blanchot, 1949/1997, 81)

Da literatura de H.P. Lovecraft podemos retirar alguns momentos ilustrativos deste problema. A história de *Nas muralhas de Erix* (2001) se passa em uma colônia terrestre em Vênus. Os habitantes deste planeta têm a forma reptílica. Eles são adoradores de uma espécie de cristal que era possível ser extraído em seus arredores. Para os humanos, estes cristais serviam de combustíveis para seus equipamentos.

Este conto trata de uma expedição de rotina feita, neste planeta longínquo, com o objetivo de adquirir alguns cristais. O personagem descreve suas desventuras ao atravessar lugares inóspitos deste planeta. Mas, quando ele alcança o Planalto Eryciniano ou Erix, seu coração dispara ao avistar de longe um ponto luminoso no meio da neblina. Ele suspeita ser o cristal desejado.

Ao se aproximar, descobre que é realmente um cristal e que está sendo seguro nas mãos de um homem morto. Então ele se pergunta como aquele homem poderia ter morrido em tais condições, no meio do planalto, e com um grande cristal em seu poder. Ele se aproxima e pega o cristal. E, ao prosseguir alguns passos, percebe estar em um labirinto invisível sem saber como sair.

A leitura deste pequeno conto fantástico cobre o leitor de surpresas, calafrios, angústias ao longo da experiência de lê-lo. O leitor se encontra cada vez mais preso ao conto, submerso ao mundo nele retratado. Ele vai sendo tomado por emoções que precedem o entendimento da história, pois, afinal de contas, o estilo de Lovecraft proporciona uma progressiva e ininterrupta descoberta da trama, mergulhando o leitor em questionamentos sobre a realidade ou não daquilo que acontece ao personagem.

A ambientação de uma história pode tornar o leitor cativo. Ele se sente preso a ela, submetido ao universo retratado por trás do espelho da arte. Em “A linguagem da ficção”, Blanchot retrata esta característica da ficção literária da seguinte maneira:

Veremos então que, por mais prosaica que seja a prosa e por mais próxima da vida comum que esteja a história, aqui a linguagem sofre uma transformação radical porque convida o leitor a realizar sobre as próprias palavras a compreensão do que se passa no mundo que lhe é proposto, e cuja única realidade é ser objeto de uma narrativa. Gostamos de dizer de uma leitura que ela nos prende; a fórmula responde a essa transformação: o leitor é efetivamente preso pelas coisas da ficção que ele recebe das palavras, como propriedades delas; adere a elas com a impressão de estar preso, cativo, febrilmente retirado do mundo, a ponto de sentir a palavra como a chave de um universo de magia e fascinação onde nada do que ele vive é reencontrado. (Blanchot, 1949/1997, 80-81)

Este universo de magia e de fascinação toma o leitor na experiência total do ler. Ao lermos este conto de Lovecraft, somos convidados a olhar Vênus pelos olhos do explorador humano. Encontramo-nos impactados pela periculosidade de estar em um planeta tão inóspito. E, por fim, nos sentimos presos aos pensamentos de angústia e revolta do personagem, sendo assolados por uma claustrofobia no labirinto invisível.

No campo experiencial da leitura, o leitor se sente submerso e, ao mesmo tempo, questionado pelas coisas da ficção. Deste modo, o sujeito experimenta, por meio desta história, os pensamentos conflitantes do personagem. A imersão do

leitor, no campo experiencial da leitura, o torna seduzido pelo universo ficcional. Ele acolhe a obra e se sente impelido por ela em sua tarefa de entendimento. A cada vez que progride em seu universo, mais seduzido por ela se torna. Esta seria justamente a maneira como o leitor é acolhido pela obra. Kundera (1993), em *Les Testaments Trahis*, indica esta relação produzida entre leitor e obra literária da seguinte forma:

Um dos elogios correntes endereçados ao romance é: eu me reconheço no personagem do livro; eu tenho a impressão que o autor falou de mim e me conhece; ou em forma de censura: eu me sinto atacado, desnudado, humilhado, pelo romance. Não poderíamos jamais rir desta forma de julgamentos, aparentemente, ingênuos: eles são a prova de que o romance foi lido como romance. (Kundera, 1993, 314)

Por não haver padrões de direcionamento de leitura, o leitor se encontra abandonado a si mesmo na atividade de entendimento do escrito. É como se o leitor fosse convidado pelo clamor do fora a delirar junto ao espaço literário. Daí, devido a esta dimensão de *pathos*, o leitor é atravessado pela mesma experiência do fora que o escritor havia experimentado. Esta experiência foge aos destinos da representação e do pensamento reflexivo, já que a experiência literária é aquela em que o sentir e sentido se confundem. Assim, na leitura literária, através de seu potencial de modificação do sujeito, observamos tanto processos ligados a um *esquecimento de si* quanto a uma *confirmação* e um *deciframento de si*.

Preso às palavras, o leitor é arrastado para um outro universo diferente do seu dia-a-dia. Proust, em *Contre Sainte-Beuve* (1954), afirma que “um livro é o produto de um outro eu, diferente deste que manifestamos nos nossos hábitos, na sociedade, nos nossos vícios”. (Proust, 1954, 127) Ou seja, ao protestar contra a questão da biografia – objeto de análise do método de Sainte-Beuve –, ele salienta que o escritor, quando imerso na experiência total do escrever, é movido por um *eu* muito diferente daquele de seu cotidiano que, no caso, seria um produto da relação estabelecida entre ele e a obra por vir.

Existe um paralelismo entre as experiências totais do ler e do escrever. O leitor, *retirado febrilmente do mundo*, se encontra submerso totalmente em sua experiência. Ele delira junto ao texto, sabotando-o e sendo sabotado por ele ao mesmo tempo. Assim, o leitor também sofreria de uma dissolução do ‘eu’, de um

perder-se na experiência, já que, como o escritor, o eu do leitor não é o mesmo de sua vida comum. Este seria uma consequência do encontro com a obra literária.

Em *Prazer do Texto*, Barthes constrói uma imagem deste *modus vivendi* que se estabelece na experiência da leitura literária.

Ficção de um indivíduo (algum Sr. Teste às avessas) que abolisse nele as barreiras, as classes, as exclusões, não por sincretismo, mas por simples remoção desse velho espectro: a contradição lógica; que misturasse todas as linguagens, ainda que fossem consideradas incompatíveis; que suportasse, mudo, todas as acusações de ilogismo, de infidelidade; que permanecesse impassível diante da ironia socrática (levar o outro ao supremo opróbrio: contradizer-se) e o terror legal (quantas provas penais baseadas numa psicologia da unidade!). Este homem seria a abjeção de nossa sociedade: os tribunais, a escola, o asilo, a conversação, convertê-lo-iam em um estrangeiro: quem suporta sem nenhuma vergonha a contradição? Ora este contra-herói existe: é o leitor de texto; no momento em que se entrega a seu prazer. (Barthes, 1973/2002, 7-8)

Este trecho do texto barthesiano apresenta o leitor como uma figura muito diferente da de um homem comum da sociedade, o qual teria sua vida direcionada por padrões sociais e morais. Esta imagem construída por Barthes se aproxima da do próprio rebelde, ou, ao menos, teria mais a ver com o vagabundo baudelaireano que vagueia pelas ruas anônimas da cidade por puro diletantismo.

No entanto, ele seria a própria *abjeção de nossa sociedade*, não só por estar separado dos outros homens através desta experiência solitária que é a leitura, mas por acolher uma escrita que tem, justamente, a natureza de colocar a sociedade em questão, utilizando-se de histórias que não louvam mais heróis, como no caso das epopéias gregas, e sim tratam de conflitos de ordem existencial, muito próximos a nós, homens modernos.

Neste caso, poderíamos salientar que há prazer no ler, mas acreditamos que esta expressão não engloba toda a esfera do campo experiencial da leitura. A idéia de prazer remete, de certa forma, a um 'eu' que permanece. Gostaríamos de sublinhar que a leitura literária (como a escrita) é atravessada também por uma experiência de abandono e de perda de si, como já assinalado. Acreditamos ser melhor falar de uma efusão do ler, pois a leitura como fruto de um espaço de ressonância tem uma característica de propagação. No campo experiencial da leitura, as forças atuantes – opressoras, de um lado, e criativas, de outro – se propagam tanto pela esfera de sentido quanto pelo corpo do sujeito leitor, fazendo com que este experimente, ora um distanciamento de si, ou melhor, um

esquecimento de si proveniente de uma espécie de fusão com o objeto literário, ora um retorno a si, ou uma reafirmação de si fundada em uma confirmação de seus ideais sobre a vida, tendo passado pelo questionamento incisivo vindo das palavras de um outro. Fusão e alteridade atravessam, deste modo, as vicissitudes da leitura literária.

Ao analisar o impacto da leitura sobre o leitor, Vincent Jouve afirma:

O impacto da leitura na existência do sujeito é, pois, mais real do que se imagina. Pode assumir formas menores (a lembrança da leitura nos dá a coragem de quebrar alguns códigos), mas também formas extremas. Sabe-se que *Tristão e Isolda* modificou o equilíbrio amoroso de várias gerações, que certas almas atormentadas do romantismo foram se suicidar no túmulo de Rousseau, que o *Werther* de Goethe levou adolescentes a se dar a morte, e que um jovem russo realmente cometeu os dois crimes fictícios de Raskolnikov. É de fato a ‘significação’ da obra – definida como a passagem do texto para a realidade – que faz a leitura uma experiência concreta. (Jouve, 1993/2002, 129)

A experiência leitora tem um forte apelo existencial. Ela pode causar certos conflitos. O sujeito, ao ler, pode se deparar com uma história que lhe seduza pelos questionamentos endereçados a ele mesmo, fazendo-o pensar diferentemente, ou que lhe exerça uma atração pelos argumentos que afirmam aquilo que ele já pensava. A literatura pode incitar o leitor a uma determinada ação no mundo.

Piegay-Gros (2002), em *Le Lecteur*, se questiona sobre a natureza deste impacto sobre a vida do leitor. Ela faz uma pergunta muito pertinente: a leitura seria uma experiência que leva o sujeito a experimentar realmente a alteridade ou a confirmar a si mesmo?

Uma das dimensões desta questão está relacionada ao esquecimento de si no ato de ler. Ao mergulhar na leitura, há uma suspensão relacional entre o leitor e o mundo circundante.

Ler é certamente se ausentar de si mesmo, submeter sua própria identidade a um desvio, ou antes, a uma suspensão. A necessidade da solidão, que alguns experimentam ao se entregar à leitura, é um signo: eu não posso ler em público, porque ler é uma atividade muito íntima; lendo, eu me coloco à descoberta, eu me mostro outro que eu não sou habitualmente para os outros. (...) O leitor é este que se esquece, que se perde no texto e no mundo do outro. E que esquece os outros, aqueles do mundo circundante; ele faz violência aos desejos deles; à sua preocupação, à sua lógica. (Piegay-Gros, 2002, 36)

Na leitura literária, o sujeito experimenta uma solidão particular que aponta para o caráter íntimo deste ato. Ao ler, o sujeito se defronta com um comportamento muito diferente do seu cotidiano. Ele se submete a uma suspensão das ações. O eu atuante na leitura é precisamente um eu proveniente do campo experiencial. Poderíamos parafrasear um texto blanchotiano e afirmar que, antes da leitura, o leitor não existe ainda e, depois da leitura, ele não subsiste mais.

Aqui, podemos ver a aproximação entre estes argumentos de Piegay-Gros e os de Sartre em sua análise sobre a diferença entre a percepção e a imaginação. Em *O imaginário* (1996), Sartre afirma que a percepção e a imaginação são mutuamente excludentes. Quando estou lendo *Crime e Castigo*, não percebo a aproximação de meus amigos. E quando percebo a presença deles, sou desfocado de minha leitura.

A leitura está ligada a um distanciamento do leitor em relação ao mundo. No entanto, este esquecimento, salientado por Piegay-Gros, não seria apenas um esquecimento do mundo a sua volta, como aponta Sartre. Ele seria, justamente, um esquecimento de si, uma fusão às coisas da ficção. A leitura seria uma operação de uma estranheza singular, pois faz o sujeito se perder no universo ficcional proposto pelo escrito, para depois se reencontrar ou não mudado pelos questionamentos a ele dirigidos. A modificação subjetiva decorre desta reviravolta no campo experiencial da leitura.

H. P. Lovecraft faz inúmeras alusões a um livro antigo intitulado *Necronomicon ou o Livro dos Nomes Mortos*, de Abdul Alhazhed. Todas estas menções, encontradas ao longo de sua obra, apontam para a periculosidade de se ler este escrito do autor árabe. Sua leitura, segundo o escritor norte-americano, poderia levar o leitor a sofrer inúmeras inquietações em seu espírito ou, até mesmo, ser levado à loucura. É curioso observarmos as semelhanças entre os comentários de Lovecraft sobre o livro de Alhazhed e o filme – já comentado aqui – *In The Mouth of Madness*. Estas histórias de loucura se fundam na idéia de que um livro pode fazer o leitor esquecer de si mesmo a ponto de não ter mais volta. Afinal de contas, o espaço literário é um convite a delirar junto à língua, já que a literatura é um modo de tratar a língua maior que resiste aos padrões impostos por ela, e que coloca, assim, tudo em questão: a língua, o mundo e até o sujeito que adentra em seu espaço. Daí, a recorrência destas histórias que relacionam a loucura com a leitura, já que a leitura literária, como a escrita, é atravessada pela

questão do enlouquecimento da linguagem. No fundo, a restrição de interpretações de escritos se baseia no medo da desordem, do caos, da loucura, seja na dimensão meramente lingüística, seja na dimensão propriamente existencial. Mas de onde viria este potencial de esquecimento de si que é possível observar com a leitura literária?

O acolhimento leitor é uma *escuta* apurada, direcionada àquilo mesmo que deu à luz a literatura: o abismo das palavras, o fora, a “boca da loucura”. O esquecimento de si tem a ver com este convite obscuro da literatura feito ao leitor com o intuito de fazê-lo perder-se para perceber que suas convicções nem sempre são verdades. Contra a simplicidade da convicção e a vontade de verdade, o espírito da literatura opõe, como sustenta Kundera, em *L'art du roman* (1986), um espírito de complexidade que leva em conta uma espécie de relativismo. O romance afirmaria ao leitor: “As coisas são mais complicadas do que tu pensas.” (Kundera, 1986, 30)

Este espírito da literatura devolve uma questão ao leitor, deixando-lhe o trabalho árduo da reflexão e o qual pode levá-lo a um entendimento de si mesmo. Ou seja, há um movimento que vai do esquecimento à decifração de si.

A leitura nos modifica, ela pode nos expatriar de nós-mesmos, nos introduzir no pensamento do outro, mas, também, ela nos reconduz mais perto de nós, a despeito talvez de nos reconciliar com nós-mesmos. Ela define nossa identidade e nos permite nos decifrar; a metáfora ótica empregada por Proust é, partindo desta consideração, essencial. O leitor dispõe do livro como de uma luneta, que ele acomoda à sua maneira, a fim de melhor ver a sua volta e a si mesmo; o livro é logo um prisma mais que um objeto qualquer; ele é este pelo qual lemos o mundo. (Piegay-Gros, 2002, 38)

Ser convidado a pensar diferentemente! A leitura nos distancia de nós mesmos pelo viés de uma alteridade singular: a do pensamento de outrem. Entretanto, ela, por outro lado, nos aproxima de nós mesmos, devido ao retorno da questão, através da reflexão sobre o objeto literário. A leitura literária marca nosso corpo com os depósitos de uma reflexão vinda de outrem, possibilitando-nos olhar o mundo por um prisma diferente. É curiosa esta imagem proustiana, evocada por Piegay-Gros. A partir da experiência total do ler, podemos observar as coisas a nossa volta e a nós mesmos de outra forma. Um exemplo que poderíamos usar seria a experiência de ler a estória do Sr. Roquentin, expressa no livro *A náusea* (1938), de Sartre. Este livro retrata um sentimento de estranheza do personagem

em relação ao mundo e a si mesmo. A sua leitura pode produzir, pelo meio de uma fusão com a vivência do personagem, um estranhamento de si e das coisas. Entretanto, como um efeito posterior, o leitor passa a olhar de outra maneira o mundo a sua volta, em pequena ou em grande escala.

Podemos assinalar, junto à reflexão de Jouve (1993/2002), que, na leitura, se o sujeito procura na experiência do ler a sua semelhança, ele tem o objetivo de se confirmar, de encontrar no escritor um par para o pensamento. Então, ele gostaria de achar no texto algo que confirme o que ele pensa sobre a vida e sobre o mundo. Esta forma de leitura estaria mais ligada a textos teóricos e a *best-sellers*. Estes textos estão vinculados a um público preestabelecido e que se unifica em torno de idéias e pensamentos semelhantes⁴⁴.

Todavia, quando o sujeito depara com uma diferença, ele é convidado a entrar em um campo experiencial que lhe possibilita um distanciamento de si, proveniente da vivência do pensamento de outrem, para, depois deste primeiro momento, retornar sobre si. Este movimento o ajuda não a confirmar o que ele era, mas sim a entender o que ele veio a ser. A possibilidade da mudança subjetiva decorre deste movimento que atravessa o distanciamento, ao se aproximar da palavra do outro, para chegar a um retorno sobre si mesmo, possibilitando questionar o que se é.

Tanto Jouve (1993/2002) quanto Piegay-Gros (2002) concordam sobre esta experiência de alteridade derivada do campo experiencial da leitura literária. Jouve afirma que “o interesse do texto lido não vem mais então daquilo que reconhecemos de nós mesmos nele, mas daquilo que aprendemos de nós mesmos nele”. (Jouve, 1993/2002, 131) Ou seja, através desta *experiência intensa*, podemos aprender realmente algo sobre nós mesmos, desconhecido até então, devido à reverberação do pensamento de outrem e das forças atuantes neste campo. Piegay-Gros salienta o mesmo, ao apontar que “a leitura permite se distrair da política, ela é um exercício solitário que, pelo desvio do pensamento dos outros, retornamos a nós mesmos.” (Piegay-Gros, 2002, 30) A leitura seria, então, uma atividade solitária que convida aquele que a exerce tanto à alteridade

⁴⁴ É óbvio que podemos ver este modo de funcionamento leitor também com textos propriamente literários, através, por exemplo, de comunidades de leitores que se encontram atrelados a um nome de um autor.

quanto ao retorno sobre si mesmo, sendo, deste modo, um ato que torna possível uma mudança na esfera subjetiva.

Porém, algo interessante ocorre na experiência da leitura literária. A afirmação leitora: esta que provém de um campo de imanência em que nos encontramos sozinho junto ao objeto literário. As tarefas de *escutar* a obra e de produzir seu entendimento apontam para uma espécie de intolerância.

Neste campo experiencial, o leitor se encontra em um embate com a obra e com o autor.⁴⁵ Segundo Blanchot, o leitor acolhe a obra. Ele não obtém uma comunicação ao ler um texto literário e, sim, ele faz “com que a obra se comunique”. (Blanchot, 1955/1987, 199) Esta estranha comunicação não decorre nem de uma primazia do dinamismo psíquico do leitor nem de um primado das regras rígidas de decodificação do texto literário. O leitor deixa que a obra seja o que ela é.

Entretanto, este encontro com o objeto literário causa, ao leitor, um comprometimento com o sentido do texto; afinal de contas, será ele que dará a vida à obra, numa espécie de ressuscitação das palavras criadas pelo escritor.

Este comprometimento com a experiência aponta para um processo de intolerância ou de entendimento afirmativo da obra. É como se a leitura tracejasse um caminho na experiência, uma afirmação do que a obra é. Para entendermos isso, poderíamos parafrasear um texto foucaultiano⁴⁶ e dizer que cada novo ato de leitura implica, pelo menos, quatro tipos de recusa: primeiro, recusar a leitura feita por outros; segundo, recusar aos outros o próprio direito de fazer uma leitura, negar novos modos de ler que não sejam aqueles concebidos no próprio ato; terceiro, negar a si mesmo a idéia de que sua leitura é a melhor possível do texto estabelecido; e quarto, negar a existência da figura do escritor que se lê.

O que estas figuras de recusa poderiam trazer para enriquecer nosso questionamento sobre a leitura literária? Esta intolerância perspectivista é uma afirmação própria à experiência leitora, que se caracteriza por não tornar as impressões, provenientes da leitura, uma moeda de direcionamento de outras leituras. Há intolerância, pois há recusa de qualquer idéia transcendente à experiência de acolhimento da obra literária. Poderíamos apontar que a

⁴⁵ O embate entre leitor, obra e autor será explorado no subtópico *A leitura literária e o apagamento do autor*.

⁴⁶ Este texto de Foucault se chama *Linguagem e Literatura* (1964/2000) e, neste momento de sua obra, ele analisa a prática de escrever.

intolerância, aqui assinalada, seria um sinônimo do ato afirmativo radical, engendrado através da experiência total da leitura literária. O acolhimento afirma o que a obra é: algo longe de seguir os ditames de uma tradição. A leitura recusa os imperativos derivados da leitura de outros homens, de si mesmo e do próprio escritor. Deste modo, ninguém teria direito de impor o sentido do texto literário aos outros. Não haveria primado de uma leitura sobre outras. Não haveria verdade na leitura e sim perspectivas tomadas no espaço de ressonância. Estas perspectivas jogam como se fossem verdades – daí o caráter intolerante –, mas são *verdades lúdicas*, para usar aqui uma feliz expressão de Roland Barthes (1970b/1984). Lúdicas, porque elas só têm valor enquanto houver jogo. Quando não há jogo, não há verdade, só enganação.

No entanto, uma pergunta subjaz a este último problema: como trocar algo vivenciado na experiência total do ler sem torná-la informação? Sem seguir os ditames do enquadramento cultural?

Por contágio, por propagação. A comunicação sobre algo vivido e que o torna uma informação ou uma moeda de troca, baseada em valores estabelecidos por uma dada padronização, não expressa a particularidade da vivência no espaço de ressonância aberto pela leitura literária. Informação e contágio são dois modos de lidar com o vivenciado da leitura. O primeiro seria um modo reativo ou ainda transcendente à experiência que delinea um juízo sobre o objeto de contemplação estética, no caso, o objeto literário. Já o segundo modo seria menos preciso, fruto do próprio abandono constitutivo a que o sujeito se submete ao atravessar o espaço literário. A informação estaria do lado da comunicação, das vias da cultura, e o contágio, do acolhimento e da ressonância. As vias da cultura esperam dominar a obra através de expressões precisas sobre o que ela supostamente é. O contágio é uma afirmação do acolhimento da obra. Ele é um movimento que tenta demonstrar aquilo que afeta o sujeito sem se valer de subterfúgios precisos. Afinal de contas, como dissemos no capítulo anterior, na literatura pouco importam os juízos, as idéias retiradas do texto, mas se a obra nos afeta ou não. O acolhimento seria a afirmação nesta experiência de afetação, de ressonância, no espaço aberto pela literatura. Todavia, como estabelecer um modo de compreensão das trocas entre pessoas que experimentam a literatura?

Partamos de um exemplo ilustrativo: se, num domingo qualquer, resolvo escalar com um amigo uma das vias da montanha do Corcovado, estruturamos

bem uma comunicação para que, na subida, não soframos nenhum acidente. Os protocolos de segurança são avaliados e trocados como se fossem informações precisas, sobre as quais não teríamos dúvida alguma e de maneira que poderíamos explicá-los a qualquer pessoa. No entanto, ao chegarmos no topo, conquistando assim a via, contemplamos a beleza da cidade. Neste momento, faltam palavras, elas perdem toda sua precisão imaginária. E tentamos, assim, estabelecer uma comunicação que se apresenta falha, pois não compreendemos aquilo que nos afeta.

A afetação (que precede o entendimento) da beleza da cidade, provoca em nós uma inquietação: como expressar o que sentimos se não sabemos o que nos afeta? A beleza da cidade do Rio de Janeiro marca o nosso corpo mediante o olhar. É difícil expressar o que sentimos sem as moedas comuns de troca que chamamos comumente de informação. A informação seria como protocolos de segurança que servem para o bom funcionamento da conversação. No entanto, sabemos que a informação nada diz do que sentimos. A informação e o sentimento que nos assolam são de ordens muito diferentes. Neste caso, o silêncio ou um sorriso expressa mais o que sentimos do que as palavras. E é, desta forma, que contagiados um ao outro com aquilo que sentimos.

Pois bem, em que isso nos serviria para entendermos nosso objeto de estudo? Neste exemplo, o seguinte fato nos chama atenção: a troca entre sujeitos acerca de objetos de contemplação é de uma ordem completamente diferente da comunicação. Quando estamos mergulhados na efusão do ler, a única coisa que nos resta para estabelecermos uma troca com outros sujeitos a respeito da leitura e da sensação sentida nesta experiência, seria por meio de contágio e, não pela comunicação. A troca efetiva sobre a sensação, produzida pela leitura, estaria do lado de um contágio, uma epidemia, um modo de produzir um “câncer” nas vias culturais da comunicação.

Podemos nos valer aqui de uma hipótese para exemplificarmos tanto a característica do perspectivismo intolerante quanto a da troca de leitura por contágio. Ao ler *O caso de Charles Dexter Ward* (1997), de Lovecraft, somos totalmente cativados pela história de Charles.

Charles Dexter Ward fugiu de um hospício situado em *Rhode Island*. Esta é uma das primeiras afirmações do livro. Mas a pergunta que o narrador se faz não é *para onde ele foi?*, mas, sim, o que levou Charles a ser encarcerado neste lugar

deplorável onde se colocam os loucos? Através do livro, seguimos os desejos e as fascinações de Charles, as quais giram em torno da arquitetura e da arqueologia de sua região, de estudos de ocultismo e da busca de suas origens. Estas remontam a Joseph Curwen, seu tetravô, sobre quem circula um grande mistério. Seguimos então os argumentos de vários psiquiatras sobre o suposto acontecimento que desencadeou a loucura no jovem. No entanto, são muitas divergências e dissidências, colocando o leitor em uma posição não muito confortável.

Em relação ao perspectivismo intolerante, poderíamos salientar que as incertezas disseminadas pelo narrador acerca do estado mental deste anti-herói podem fazer com que um leitor pense que Charles foi encarcerado injustamente. Um outro poderia afirmar que Charles sem dúvida surtou e um terceiro leitor poderia até assegurar que Charles não foi preso no asilo de loucos e sim uma outra pessoa. Existem várias possibilidades de ler este livro, mas não infinitas, é claro. O que gostaríamos de frisar é que o leitor, quando lê este texto, traceja seu modo de entendimento a partir das incertezas do escrito. E o mais interessante, sua leitura vai ser vivenciada como se fosse a primeira e a única. Não importam as leituras possíveis, só importa a que faço neste jogo que é a leitura. Jogo efêmero, mas suas conseqüências não seguem as vias da efemeridade, já que possibilitam mudanças na esfera subjetiva.

Observamos, desta maneira, que, no espaço de ressonância aberto pela experiência literária, existem forças opressoras e criativas que atravessam as esferas imanentes à leitura: a esfera subjetiva, que ressoa os vividos do leitor, e a esfera de sentido, que estaria do lado da afirmação do caminho da leitura tracejado na interioridade da experiência.

Entretanto, voltemos ao texto do escritor norte-americano. Como um leitor, assolado pela história de Charles, poderia expressar a um outro aquilo que o afetou, aquilo que solicitou uma mudança nele mesmo? Ou seja, como um leitor poderia trocar sua leitura deste conto de Lovecraft com outro leitor?

Esta troca entre leitores se daria por um discurso que dissemina aquilo que tomou o leitor neste espaço de ressonância. Este discurso não teria o objetivo de convencer, mas, sim, o de contagiar o outro com a sensação causada pela leitura. Esta troca nada tem de precisa. Ela se apresenta mais como um jogo entre amigos.

Esta troca de leituras seria muito diferente das que se validam a partir do gênero literário, da temática, da autoria, da origem do autor, do século em que foi

escrito, ou seja, de informações sobre a obra. Para esta forma de troca, o que importa é fazer jogar a vivência da leitura mediante o discurso. Contudo, é óbvio que estas informações atravessam estas conversações entre amigos, mas não são elas de maneira alguma que determinam o contágio. O que se mostra imprescindível é a troca daquilo que o livro suscitou de mais íntimo.

Não obstante, as informações sobre a obra literária provocam outra forma de relação com a literatura. Elas são objetos constituídos pelas formas de apreensão da literatura utilizadas pela cultura. O enquadramento cultural cria, desta maneira, uma funcionalidade para a literatura, fazendo dela algo muito diferente de sua natureza: um objeto de comunicação, de informação e de tradição. A cultura inventa um juízo sobre a obra literária, capturando a experiência de uma forma particular. É como se ela fosse uma juíza que promulgasse leis para a apreensão do objeto literário e os críticos e outros técnicos da cultura fossem seus fiscais que se proporiam a manter o bom funcionamento da sociedade.

E qual seria a dinâmica desta relação entre a cultura, a crítica e a leitura literária?

Antes de adentrarmos este árido território representado pelos problemas relativos aos movimentos de unificação, sistematização e de captura exercidos pela crítica literária e pela cultura, temos que nos aprofundar ainda em um ponto contracenado no campo experiencial do ler: a relação entre autor, obra e leitor.

3.4. A leitura literária e o apagamento do autor

A imagem sartreana sobre a leitura de um romance, evocada por nós anteriormente, representa com vigor aquilo que chamamos de cena paradoxal do campo experiencial do ler. Ler literatura é como ser jogado em uma zona em que forças reativas e ativas atuam ao mesmo tempo.

Em *Lógica do sentido*, Deleuze (1969/2000) aponta, ao analisar alguns traços do pensamento dos estóicos e algumas imagens evocadas pela *Alice* de Carroll, que os paradoxos se caracterizam pela destruição do sentido único e das identidades fixas.

Da mesma forma, o paradoxo é a subversão simultânea do bom senso e do senso comum: ele aparece de um lado como os dois sentidos ao mesmo tempo do devir-louco, imprevisível; de outro lado, com o não-senso da identidade perdida, irreconhecível. Alice é aquela que vai sempre nos dois sentidos ao mesmo tempo: o país das maravilhas tem uma dupla direção sempre subdividida. Ela é também aquela que perde a identidade, a sua, a das coisas e a do mundo. (Deleuze, 1969/2000, 81)

Como o *Pais das Maravilhas*, o espaço literário se caracteriza por habitar alguns paradoxos imanentes à linguagem. O principal, como já assinalado, seria a condição da linguagem de estar entre a transgressão e os limites. Ela transgride os próprios limites que a constituem. Este fato seria justamente o que proporcionou o surgimento de uma escrita, nos Tempos Modernos, que afirmava inelutavelmente sua posição contrária às religiões e às tradições vigentes. Esta forma de escrita foi chamada até aqui de literatura, de literatura moderna e de romance, em diferentes momentos do presente texto.

Como visto, a literatura seria dificilmente capturada em um sentido único, por contracenar, através de seus personagens, hipóteses até contraditórias entre si. A literatura se caracterizaria por ser aberta, já que a obra não teria um sentido somente, mas muitas exegeses, fugindo assim a qualquer idéia de tradição.

Outro ponto considerado até aqui seria a dissolução existencial do escritor na atividade de escrever. Sua identidade é desfocada pelo nascimento da obra, sobrando somente seu nome para alicerçar a trama dos discursos. O nome do autor seria aquele que amarra os discursos entre si. Sua função seria a de doar ordem à proliferação linguageira. Daí, termos analisado a diferença entre as noções de escritor – aquele que desaparece na experiência total do escrever – e de autor – o nome que permanece colado à obra para ordenar o universo dos livros e, desta forma, servir como um dos mecanismos internos ao discurso que exerce uma função de delimitação.

No entanto, o problema não se resumiria simplesmente a isso, devido ao fato de que a experiência literária não se reduz tão-somente à escrita. A leitura surge como uma atividade tão cara à experiência literária quanto a escrita. Escrita e leitura se complementam e andam juntas no espaço literário.

No segundo capítulo, ao discorrermos sobre a dissolução existencial do escritor na atividade da escrita literária, apontamos a diferença entre as figuras do

autor e do escritor, e observamos os problemas levantados por Foucault, Barthes, Blanchot, Brunn e Chartier, assinalando que apenas o último faz menção literal à diferenciação entre o *writer* e o *author*, em *A aventura do livro do leitor ao navegador* (1997/1999).

Voltemos a este problema para aportarmos sobre a relação entre a leitura e a autoria na experiência total do ler.

Salientamos que, tanto Foucault (1969/2001), ao analisar o *desaparecimento do escritor ou do autor*, quanto Barthes, em “A morte do autor”, não diferenciam o escritor do autor. Sendo que, em Barthes, *a morte do autor* soa ora como a dissolução existencial do escritor na experiência total do escrever, ora como a morte do autor como referência.

Assinalamos também que o texto barthesiano marca uma posição de crítica em relação às *palavras de poder*, representadas pelas figuras do autor, da obra e da crítica. Ele afirma que o reinado da autoria estaria intrinsecamente ligado ao reinado do editor e a manutenção feita pela ordenação do universo escrito pela figura do crítico. Crítico, Editor e Autor seriam os representantes ilustres do domínio sobre o saber escrito.

Dar ao texto um Autor é impor-lhe um travão, é provê-lo de um significado último, é fechar a escritura. Essa concepção convém muito à crítica, que quer dar-se então como tarefa importante descobrir o Autor (ou as suas hipóteses: a sociedade, a história, a psique, a liberdade) sob a obra: encontrado o Autor, o texto está ‘explicado’, o crítico venceu; não é de se admirar, portanto, que, historicamente, o reinado do Autor tenha sido também o do Crítico, nem tampouco que a crítica (mesmo a nova) esteja hoje abalada ao mesmo tempo que o Autor. (Barthes, 1968/1984, 69)

Neste trecho, vemos bem como se relaciona, segundo Barthes, a autoria – como mecanismo de ordenação dos livros e dos discursos – e a crítica literária francesa, criticada por ele neste texto, que remonta à invenção do método de Sainte-Beuve e suas reverberações ao longo da teoria da literatura na França, como no caso da crítica lansoniana⁴⁷.

⁴⁷ Em seu estudo sobre o estilo, Noille-Clauzade (2004) afirma que Lanson, em suas análises sobre o objeto literário, instituiu um modo de explicação do texto a partir de um modelo de exegese religioso, que consistia no estabelecimento do entendimento do texto e do estilo do autor. “Dito de outra maneira, com Lanson, o estilo torna-se um sentido, uma idéia metafísica e figurista, ele é este suplemento da alma (autoral, se entenda) e de ideologia que a hermenêutica descreve como acréscimo de um sentido espiritual. A leitura é assim estritamente descrita como processo

No entanto, podemos apontar um certo panfletarismo nas afirmações de Barthes em relação à suposta morte da figura do Autor como referência. Couturier (1995) coloca em pauta, de forma sucinta, este aspecto da crítica barthesiana, ao sustentar que a crítica francesa da época deste texto de Barthes era ainda fundada em uma perspectiva que afirmava estar a verdade da obra relacionada com a vida do escritor. E mostra ainda que a crítica anglo-saxônica não procedia da mesma maneira:

É muito fácil hoje estigmatizarmos o exagero desta proposta. Esquece-se que a crítica francesa dos anos sessenta era essencialmente lansoniana e teria tomado, a maior parte do tempo, suas interpretações do texto literário do autor, como testemunha os títulos de muitas teses da época: ‘X, o homem e a obra’. Este texto de Barthes seria um manifesto, ou seja, um ato militante que visava destronar o deus que a crítica adorou por mais de um século. A crítica francesa sustentava o autor como garantia do sentido. A crítica inglesa e americana não compreendia a veemência destas propostas, já que ela seria bizarramente mais formalista do que a nossa, desde notadamente T.E. Hulme et I.A. Richards, substituídos do outro lado do Atlântico pela Nova Crítica de John Crowe Ransom, Allen Tate, R.P. Blackmur, Clean Brooks ou W.K. Wimsatt. (Couturier, 1995, 12-3)

Poderíamos, assim, apontar este caráter exagerado do manifesto de Barthes em sua tentativa de dar ao leitor um lugar privilegiado no universo dos livros. Ele afirma, neste texto, que “o nascimento do leitor deve pagar-se com a morte do Autor”. (Barthes, 1968/1984, 70) Esta afirmação indica uma forte crítica à referência à figura do autor e ao desleixo em relação ao leitor por parte dos estudos literários franceses. Contudo, ao entender a morte do Autor como o desaparecimento do Autor como referência na trama dos discursos, Barthes, como Couturier (1995) mesmo afirma ao longo de seu texto, dá abertura para inúmeras imposturas intelectuais de seu tempo.

Quando lemos agora ‘A morte do Autor’, temos, como efeito, a impressão de que Barthes legitima antecipadamente algumas imposturas, mesmo se ele deu provas de menos arrogância do que alguns de seus discípulos. (Couturier, 1995, 10)

No entanto, estas imposturas não são objetos de nossa análise⁴⁸. O que queremos mostrar, com isso, é a confusão barthesiana entre as duas figuras

hermenêutico, no seio do qual, um primeiro nível de exegese trabalha no estabelecimento do texto e um segundo neste do estilo.” (Noille-Clauzade, 2004, 25)

⁴⁸ Em *Sobre algumas funções da literatura* (2001/2003), Eco observa que a permissividade interpretativa leva a uma espécie de heresia crítica, ao sustentar uma posição em que poderíamos

diferenciadas ao longo do nosso segundo capítulo. A escrita moderna não demarca uma experiência em que o autor desaparece. Quem desaparece no caso da escrita literária é o escritor, como sujeito cuja existencialidade é dissolvida ao longo da experiência total do escrever.

Todavia, uma coisa importante surge: as preocupações críticas em relação à posição do leitor, frente ao objeto literário, não apontam para a morte do Autor como referência, pois a referência ao Autor está longe de ser destruída. Contudo a experiência leitora é aquela que está em constante luta com as idéias fechadas de obra e de autor. A experiência leitora, em sua atitude diletante, marca um posicionamento que não leva em conta as origens do texto. Daí, sua constante luta com a figura do autor. Pois não é a crítica literária que se debruça sobre as vicissitudes da leitura que assinala a morte do Autor como referência na trama discursiva, e sim a experiência total do ler é que seria precisamente aquela que faz desaparecer a questão da origem, ou seja, a autoria como referência, e mesmo a angústia e o trabalho árduo do escritor em seu processo de desaparecimento.

(...) toda a infinita ligeireza do leitor afirma a nova ligeireza do livro, convertido em livro sem autor, sem a seriedade, o trabalho, as pesadas angústias, o peso de toda uma vida que nele se verteu, experiência por vezes terrível, sempre temida,

ler os textos literários de qualquer forma. “A leitura das obras literárias nos obriga a um exercício de fidelidade e de respeito na liberdade da interpretação. Há uma perigosa heresia crítica, típica de nossos dias, para a qual de uma obra literária pode-se fazer o que se queira, nelas lendo aquilo que nossos mais incontroláveis impulsos nos sugerirem. Não é verdade. As obras literárias nos convidam à liberdade da interpretação, pois propõem um discurso com muitos planos de leitura e nos colocam diante das ambigüidades e da linguagem e da vida. Mas para poder seguir neste jogo, no qual cada geração lê as obras literárias de modo diverso, é preciso ser movido por um profundo respeito para com aquela que eu, alhures, chamei de intenção do texto.” (Eco, 2001/2003, 12) Este texto de Eco indica uma das imposturas intelectuais de nosso tempo, em que, parafraseando o Pai Karamázovi, o crítico diz: “Se o Autor morreu, Tudo é Permitido.” No entanto, não é bem assim que procede a leitura literária, pois, quando o sujeito atravessa o espaço literário, tanto a intencionalidade do texto quanto seus vividos, sua capacidade intelectual, sua história, suas leituras anteriores, entram no turbilhão da experiência, produzindo o entendimento e, ao mesmo tempo, o surgimento destas características mesmas, antes adormecidas na batalha cotidiana da vida. Um dos paradoxos da leitura literária seria este: não há liberdade da leitura sem intencionalidade do texto, ou ainda, não há intencionalidade do texto sem o exercício da liberdade. No entanto, como Couturier (1995) mesmo assinala, não é Barthes que tem uma atitude permissiva em relação à literatura. Sua preocupação e amor pelo espaço aberto pela linguagem o fez criticar veementemente as posturas críticas de seu tempo, que tendiam a uma valorização excessiva da objetividade e da reverência à intenção do texto. Porém, como Eagleton (1983/1997) indica, Barthes, em *S/Z*, texto de 1970 em que analisa o *Sarrasine* de Balzac, defendeu uma apropriação do texto balzaquiano em que tendia a não consumi-lo como um mero leitor, e sim a propagá-lo, produzindo um jogo de escritura sobre o texto. Neste texto barthesiano, a interpretação não é qualquer interpretação. “Barthes tem o cuidado de observar que não se pode fazer com que a obra signifique tudo.” (Eagleton, 1983/1997, 189) Na leitura literária, há um jogo livre, lúdico com o texto, mas este jogo não é qualquer um.

que o leitor apaga e, em sua ligeireza providencial, considera como nada. (Blanchot, 1955/1997, 193)

Foucault (1970/2001), ao homenagear Blanchot, afirma que a literatura seria, evidentemente, *a parte do fogo*, pois nela tudo é dissolvido, consumido, desaparecido. Estranho movimento de aparecimento-desaparecimento das coisas, das palavras, do mundo e do homem. Com isso, poderíamos acrescentar que, na experiência literária, a escrita assinala o desaparecimento existencial do escritor, enquanto a leitura indicia a morte do autor, ou o desligamento experiencial em relação à origem do texto.

E como podemos entender este movimento de desaparecimento do autor quando a obra atravessa o campo experiencial do ler? Em um texto posterior ao artigo supracitado, *A morte do autor*, escrito em 1968, Barthes (1973/2002) analisou algumas questões importantes relativas à apreensão do objeto literário. Neste escrito, ele tenta construir um entendimento da leitura calcada nos conceitos de prazer e fruição do texto.

Texto de prazer: aquele que contenta, enche, dá euforia; aquele que vem da cultura, não rompe com ela, está ligado a uma prática confortável da leitura. Texto de fruição: aquele que põe em estado de perda, aquele que desconforta (talvez até um certo enfado), faz vacilar as bases históricas, culturais, psicológicas do leitor, a consistência de seus gostos, de seus valores e de suas lembranças, faz entrar em crise sua relação com a linguagem. (Barthes, 1973/2002, 20-21)

Ao longo deste livro, esta diferenciação entre textos de prazer e textos de fruição parece sofrer da mesma arbitrariedade denominativa de que ele acusa a crítica literária de seu tempo. Como podemos afirmar que um texto seria de prazer e o outro de fruição? Estas qualidades não estariam no texto em si, mas na relação que o sujeito e a obra são convidados a estabelecer junto ao campo experiencial do ler.

Aqui, gostaríamos de chamar a atenção para esta questão do prazer. Realmente, o prazer remete a uma posição mais confortável, não somente porque ela pode ou não afirmar a cultura, mas porque a idéia de prazer remete a um Eu que permanece. Contudo, a idéia de prazer nos servirá aqui para entendermos por que o autor, como remetimento à origem do texto, morre ou desaparece no momento da leitura literária.

O prazer tem como característica principal o apagamento da questão relativa à sua gênese. Quando fumamos um cigarro, por exemplo, não nos perguntamos sobre a procedência do tabaco. O prazer proporcionado pelo cigarro e a experiência de fumá-lo tem seu fim nela mesma. Não me importa a procedência do tabaco nem que este prazer possa me custar um problema de saúde futuro. Ou, ainda, quando beijamos alguém que nos fascina, este beijo apaga todos os beijos dados até então. Só existe este beijo na experiência de beijar. Os beijos passados e futuros são frutos de indagações feitas quando não há mais o beijo. Durante a experiência de beijá-la, não nos perguntamos se ela tem boa família, educação, nem se teve muitos namorados, nem se eu serei seu novo companheiro. O beijo tem seu fim nele mesmo, por apagar o passado e o futuro no turbilhão da experiência.

Podemos fazer um paralelo com a leitura literária, pois uma de suas características principais é que ela apaga a figura autoral. A leitura literária tem como fim ela mesma. Não me importa quem escreveu enquanto estou lendo, somente antes ou depois da obra lida, ou melhor, quando não a estou lendo.

Em *O Espaço literário*, Blanchot (1955/1987) afirma que a leitura literária se apresenta como um embate entre o leitor e o autor, pois ler literatura é negar, de certa forma, a própria existência do autor. A leitura literária se quer mais livre, pois “o leitor não se acrescenta ao livro, mas tende, em primeiro lugar, a aliviá-lo de todo e qualquer autor”. (Blanchot, 1955/1987, 193) Desta maneira, poderíamos assinalar que a verdadeira *morte do autor* é aquela produzida pela leitura literária.

No entanto, gostaríamos de reafirmar que a noção de prazer não constitui a experiência total do ler em seu todo. Por este motivo, utilizamos a noção de efusão do ler, pois ela aponta para os paradoxos da leitura. Efusão, propagação, ressonância são características imanentes ao campo experiencial do ler. Ler literatura é ser jogado em uma cena paradoxal em que há a dissolução da origem do texto (a morte do autor), o desmoronamento da obra (o *désœuvrement* é o movimento que torna a obra – este conceito fechado da criação literária – um livro) e o desaparecimento do eu que lê.

Neste ponto, e parafraseando uma sentença blanchotiana contida em *A parte do fogo* (1949/1997), ressaltamos que o leitor que lê uma obra literária se suprime na leitura ao mesmo tempo em que se afirma. Contudo, esta questão se encontra desenvolvida, em *O Espaço literário*, quando Blanchot (1955/1987)

sublinha que o processo de leitura não só apaga a autoria como também não leva em conta o leitor, como sujeito provido de uma existencialidade. A *ligeireza* da leitura literária é a própria afirmação da obra. No entanto, esta característica não seria nem um diálogo entre autor e leitor, nem uma submissão do leitor frente à intenção do autor, nem uma reação projetiva dos desejos do leitor sobre o texto literário. O leitor se afirma em seu acolhimento da obra e se perde na sedução da obra.

A leitura que toma a obra pelo que ela é e, assim, a desembaraça de todo o autor, não consiste em introduzir, no lugar dele, um leitor, uma pessoa fortemente existente, possuidora de uma história, uma profissão, uma religião e até de leitura, que, a partir de tudo isso, começaria, com a outra pessoa que escreveu o livro, um diálogo. A leitura não é uma conversação, ela não discute, não interroga. Jamais pergunta ao livro e, com mais fortes razões, ao autor: <O que foi que você quis dizer exatamente? Que verdade me traz, portanto?> A leitura verdadeira jamais questiona o livro verdadeiro; mas tampouco é submissão ao <texto>. (Blanchot, 1955/1987, 194)

Para entendermos este problema relativo ao apagamento do autor e do leitor na experiência literária, podemos nos valer de um exemplo. Ao ler um conto de Maupassant, chamado *Apparition* (1883/2000), somos convidados a submergir numa estória de medo, mistério e angústia.

Em uma reunião íntima em um antigo hotel de Paris, o Marquês de la Tour-Samuel, já com seus 90 anos, conta um episódio ocorrido há 53 anos, cuja marca de medo, impressa sobre seu corpo, perdurou ao longo de sua existência.

Era julho de 1827 e, nas mediações da cidade de Rouen, onde morava, o marquês encontrou um velho amigo de infância e este lhe narrou os infortúnios que assolavam sua vida. Apaixonara-se ardorosamente por uma mulher, com quem se casou e viveu uma feliz relação; até que, devido a uma doença do coração, ela morreu.

A morte da esposa cobria o homem de uma penúria tal que ele se dizia impossibilitado de voltar à casa onde havia passado tantos momentos felizes. Por isso, ele pede para o Marquês buscar, em sua moradia, documentos importantes de que necessitava.

O Marquês vai à casa, como lhe fora solicitado. Ao procurar os documentos na escrivaninha (em meio à escuridão, já que não conseguiu abrir a

janela), sente atrás de si um barulho que lhe causa uma sensação desagradável. Ao se virar com receio, avista uma mulher de branco o observando.

Com muito medo, o Marquês espera que a aparição se manifeste e ela efetivamente o faz, dizendo: “Você pode me salvar, me curar. Eu sofro terrivelmente. Eu sofro, oh! Eu sofro!” (Maupassant, 1883/2000, 95) O Marquês, paralisado, responde que pode ajudá-la e então ela murmura: “Penteie-me, oh! Penteie-me, isto me curará; é necessário que me penteie. Olhe minha cabeça... como sofro; e meus cabelos, como eles me fazem mal!” (Maupassant, 1883/2000, 95) E, após penteá-la, o Marquês foge para sua casa, constatando não ter sofrido uma alucinação, já que sobre sua roupa ainda restavam fios dos cabelos da mulher.

Segundo o Marquês, ele enviou a seu amigo, por um empregado, os documentos requeridos. E, no dia seguinte, tentou contatá-lo para contar toda a história, mas jamais o reencontrou e nunca soube como explicar a alguém a situação vivida naquele dia.

Em quê este conto de Maupassant poderia nos ajudar no entendimento do que ocorre no campo experiencial do ler? No encontro com esta história, o leitor, mesmo sabendo de antemão informações sobre o autor, o processo de criação deste conto, o gênero literário em que ele é encerrado, entre outras coisas, ele o sabe para assim esquecer. Pois em quê estas informações nos ajudariam no entendimento do que acontece com o Marquês de la Tour-Samuel?

Na experiência de ler este conto, estamos em constante luta com o autor e estas informações externas à obra. Afinal de contas, no espaço de ressonância, Maupassant passa a ser apenas um nome que resta impresso sobre a capa de um livro, pois ele é esquecido no decorrer da experiência. O que importa é o que a estória suscita no corpo do leitor. Quando o sujeito que lê sente os calafrios, as angústias, as emoções sem explicação que atravessam o personagem ao avistar perto de si a mulher vestida de branco, não existe na experiência nada além desta cena vivenciada na leitura. Quem, como e quando escreveu não tem importância alguma enquanto o leitor estiver no turbilhão da experiência.

Em *O Espaço literário*, Blanchot (1955/1987) mostra de forma clara esta característica da leitura e seu embate com a figura autoral:

Sem que o saiba, o leitor está empenhado numa luta profunda com o autor: seja qual for a intimidade que subsiste hoje entre o livro e o escritor, por mais diretamente que sejam esclarecidas pelas circunstâncias da difusão, a figura, a presença, a história de seu autor – circunstâncias que não são fortuitas mas talvez já ligeiramente anacrônicas – apesar de tudo isso, toda a leitura em que a consideração do escritor parece desempenhar um papel tão grande implica num ataque contra ele que o anula para entregar a obra a si mesma, à sua presença anônima, à afirmação violenta, impessoal, que ela é. O próprio leitor é sempre profundamente anônimo, é, não importa que leitor, único mas transparente. (Blanchot, 1955/1987, 193)

Os esclarecimentos sobre a obra entram em estado de perda de si no movimento da experiência. É curioso como a sedução do acolhimento da obra em relação ao leitor o leva a acolhê-la como uma afirmação violenta, impessoal, ou seja, sem autor, mas também sem leitor. Blanchot afirma que “o livro tem, de certo modo, necessidade do leitor para tornar-se estátua, necessidade do leitor para afirmar-se coisa sem autor, e também sem leitor.” (Blanchot, 1955/1987, 194) A obra literária necessita do leitor para se tornar o que é. Ela precisa dele para sair do estado inerte de obra – que contém letras mortas –, para finalmente se tornar o espaço de ressonância onde passa a ser um livro sem origem e sem dono.

Deste modo, o espaço literário e a afirmação da obra na experiência literária apontam para a evanescência de identidades fixas: escritor, autor e leitor; e para o caráter fugidivo do objeto literário – as questões do sentido da obra.

O espaço literário é como o país das maravilhas, pois nele não há um sentido único nem identidades realmente fixas. Há identidades, mas são identidades evanescentes. Há sentido, porém não um único sentido. Podemos vislumbrar, no espaço literário, várias exegeses possíveis, dissoluções dos eus cotidianos do escritor e do leitor, apagamento do autor e desmoronamento da obra. Tudo isso ocorre num campo experiencial em que se vislumbra a questão da superfície e aponta para aquilo que Sartre (1948) chamou de *o horizonte movente do objeto literário*.

O paradoxo aparece como destituição da profundidade, exibição dos acontecimentos na superfície, desdobramento da linguagem, ao longo deste limite. O humor é esta arte da superfície, contra a velha ironia, arte das profundidades ou das alturas. (Deleuze, 1969/2000, 9-10)

Deleuze (1969/2000), em uma nota de rodapé contida neste mesmo livro, intitulado *Lógica do sentido*, ressalva que esta questão da superfície atravessa a

literatura moderna. No trecho citado, ao lembrarmos da reflexão de Kundera sobre a arte do romance, podemos aproximar realmente as características da literatura moderna, apontada pelo autor tcheco, à questão da superfície assinalada por Deleuze.

Kundera (1995), como vimos, contrapõe a arte do romance e seu caráter humorístico à seriedade dos pensamentos filosóficos, metafísicos e científicos. O humor seria a arte do romance e, por conseguinte, a arte da superfície. A experiência literária é uma experiência da superfície. É como se ela estivesse na fronteira, entre o passado e o futuro por vir. Entre a memória, a intencionalidade do texto e o livro por vir, ou seja, o entendimento. Porém, a experiência literária encena um paradoxo: não seria bem um estar entre, mas um estar ao mesmo tempo, no passado das memórias subjetivas e textuais e no futuro dos sentidos e das ressonâncias subjetivas. Ela é uma experiência de superfície, pois o paradoxo que ela encena anula o caráter profundo do passado e do futuro. Não há nada além dos elementos subjetivos e de sentido que entram no campo ressonante.

A experiência literária seria, então, uma experiência de superfície, do humorístico, do paradoxo, do questionamento e da perda de si, do desmoronamento da linguagem e da própria noção de obra. Poderíamos, assim, contrapô-la aos movimentos de sistematização crítica e de unificação e enquadramento cultural das obras literárias que representam pesquisas de profundidade.⁴⁹

A obra, o escritor, o autor e o leitor perdem seu nome, sua identidade no turbilhão da experiência. Para visualizarmos esta característica do espaço literário, podemos observar o que acontece com Alice quando ela se encontra no país das maravilhas.

A lagarta e Alice olharam-se por algum tempo em silêncio. Por fim, a Lagarta tirou o narguillé da boca e dirigiu-se a Alice com uma voz lânguida e sonolenta. ‘Quem é você?’ disse a Lagarta.

Não era um começo de conversa muito estimulante. Alice respondeu um pouco tímida: ‘Eu... eu... no momento não sei, minha senhora... pelo menos sei quem eu era quando me levantei hoje de manhã, mas acho que devo ter mudado várias vezes desde então.’ (Carroll, 2001, 60)

⁴⁹ Esta análise da experiência literária como experiência da superfície, contrapondo-se às pesquisas da profundidade, usufruídas pelos movimentos interpretacionais, apresenta uma forte semelhança com a oposição sustentada no capítulo anterior, junto a Foucault, entre o pensamento do fora e o pensamento reflexivo, estando o primeiro associado à experiência literária e de superfície, enquanto o segundo à experiência da profundidade e à apreensão interpretativa da obra literária.

Como o leitor, Alice encontra-se diferente muitas vezes ao longo de sua experiência. Na medida em que a experiência avança, o espaço de ressonância produz mudanças tanto subjetivas quanto de sentido.

Nota-se, portanto, que no campo experiencial do ler encontramos elementos que compõem pelo menos duas esferas imanentes à leitura: uma, que seria a esfera subjetiva; outra, a esfera de sentido.

Em relação à primeira, salientemos que, ao mergulhar na experiência, o sujeito possui características como: sua história, sua classe social e econômica, sua capacidade intelectual, sua relação com as línguas maternas e estrangeiras, sua gama de leituras anteriores, suas características personalísticas, sua memória erudita e emocional, assim por diante. Todas estas características compõem a possível esfera de sentido da experiência. Elas podem jogar ou não este jogo estranho que é o jogo da linguagem. No entanto, poderíamos indagar: estas não seriam justamente características profundas do sujeito?

Tal pergunta nos impõe uma resposta paradoxal: sim e não. Sim, pois, na apreensão posterior de uma experiência dada, podemos separar estas características de um leitor por um movimento de reflexão que dialetiza estes elementos da experiência e marcam a suposta existência passada deles. E não, porque estes elementos só passam a existir realmente na experiência se, assim, o espaço de ressonância os convocar. É como se, antes de emergirem no campo experiencial, não existissem de forma alguma.

A relação estabelecida, neste espaço de ressonância, pode ser entendida se observarmos como metáfora desta, por exemplo, as relações de namoro. João teve dois relacionamentos marcadamente diferentes com suas últimas duas namoradas. Com a primeira, Melissa, João teve um relacionamento conturbado pelos ciúmes que sentia. Ele era apaixonado, mas Melissa não lhe inspirava confiança, o que fazia João por vezes sair de si. Com a segunda, Alessandra, uma mulher decidida e independente, João teve um relacionamento de carinho, compreensão, e os dois nunca se desentenderam. Agora, em quê esta breve história pode nos ajudar a compreender a dinâmica da esfera subjetiva?

O sujeito é a intersecção de muitas características sociais, comportamentais e mentais, sendo que estas se manifestam caso sejam evocadas pelo contato com o mundo, e passam tão-somente a existir quando manifestadas.

Um observador desatento poderia pensar que João é um sujeito estressado, ciumento e violento, devido a seu comportamento com Melissa. No entanto, um outro, ao observá-lo perto de Alessandra, poderá intuir que João é um homem calmo e decidido. O que estas observações assinalam? Elas marcam posicionamentos reflexivos vistos do exterior da experiência, determinando características profundas do sujeito observado.

Contudo, se voltarmos os olhos para a pequena história, podemos observar que João não é estressado, ciumento, violento, calmo ou decidido, mas que a experiência com estas diferentes mulheres convocou elementos da esfera subjetiva que o fizeram manifestar um determinado comportamento. Na leitura literária, a esfera subjetiva se quer imanente à experiência, por ser convocada pela leitura e só existir como manifesto derivado da ressonância.

Em se tratando da esfera do sentido, podemos sublinhar o mesmo que afirmamos sobre a esfera subjetiva. As características textuais, história, autor, ou melhor, as intenções do texto só existem quando manifestadas no campo experiencial do ler. Não esqueçamos que, sem a leitura, a obra é apenas um conjunto de letras mortas. Mais ainda, que as informações sobre o texto são esquecidas no movimento da leitura para assim se dar o acolhimento e o entendimento do sentido da obra.

O embate destas duas esferas demonstra os paradoxos da leitura literária: liberdade e automatismo, intencionalidade do texto e afirmação leitora. Podemos visualizar este problema da seguinte maneira: o leitor, quando atravessa o espaço literário, acolhe e é acolhido pela obra. A natureza deste acolhimento incide em uma postura curiosa sobre o universo da linguagem, em se tratando da relação do leitor com a intencionalidade do texto: sua atitude afirmativa está entre a postura louca de Humpty Dumpty e a de um subordinado à intenção do texto.

Este personagem da novela de Carroll (2002), intitulada *Atrás do Espelho e o que Alice encontrou por lá*, apresenta, em sua conversa com Alice, uma atitude que não leva em conta o peso das palavras, afirmando com convicção que se deve ter o domínio sobre elas. Observemos o diálogo entre Alice e este personagem da obra de Carroll.

<Mas 'glória' não significa 'um belo e demolidor argumento', Alice objetou.>

<Quando eu uso uma palavra, disse Humpty Dumpty num tom bastante desdenhoso, ela significa exatamente o que quero que signifique: nem mais nem menos.>

<A questão é, disse Alice, se pode fazer as palavras significarem tantas coisas diferentes.>

<A questão, disse Humpty Dumpty, é saber quem vai mandar – só isto.> (Carroll, 2002, 204)

A cena paradoxal da leitura literária poderia ser representada por este diálogo: o leitor encena uma atitude de respeito às palavras, querendo fazê-las significarem o que elas designam (a defesa de Alice do significado das palavras) e, ao mesmo tempo, se mostra rebelde ao cindi-las para fazer significar o que seus componentes subjetivos proclamam (atitude de Humpty Dumpty). Desta maneira, podemos ressaltar que a postura da leitura literária se relaciona com aquilo que é designado pelo traçar da leitura singular e com o programa de leitura intentado pelo texto, simultaneamente. Este paradoxo seria evidentemente o sentido próprio da liberdade leitora. Não ser louco como um Humpty Dumpty nem uma ovelha que segue o pastor do sentido, representado pela imagem teórica que temos da intenção do texto. Ou ainda, ser os dois ao mesmo tempo.

Em *Contre Sainte-Beuve* (1954), Proust, ao examinar a questão relativa à leitura, salienta que a linguagem literária possibilita este contato paradoxal de usos do sentido, em que há um programa textual para a leitura, mas a leitura se apropria desta programação muitas vezes, através de um contra-senso. Piegay-Gros (2002) afirma que isso se dá, evidentemente, porque o programa do texto literário é aberto, por não dizer tudo o que deveria supostamente dizer. O livro literário é aberto porque suscita que a liberdade floresça.

Os grandes livros são escritos em uma espécie de língua estrangeira. Sob cada palavra, cada um coloca seu sentido ou ao menos sua imagem que é com frequência um contra-senso. Mas nos grandes livros, todos os contra-sensos que fazemos são belos. Quando li 'Le Berger de l'Enfer', eu vi um homem à Mantegna, e a cor da T... de Boticelli. Isto talvez não seja de maneira alguma aquilo que tinha visto Barbey. Mas existe na descrição um conjunto de relações que tendo dado o ponto de partida falso de meu contra-senso, deu-lhe a mesma progressão de beleza. (Proust, 1954, 297-8)

O espaço de ressonância leitora sublinha um campo imanente. Quando este campo sofre um processo de dialetização, há uma separação dos elementos das esferas de sentido e subjetiva, com o intuito de responder às pesquisas da

profundidade. É curioso como apreensões dialetizantes da experiência visam sobrepor os paradoxos com as noções de contradição e de erro. Deleuze afirma que “a força dos paradoxos reside em que eles não são contraditórios, mas nos fazem assistir à gênese da contradição”. (Deleuze, 1969/2000, 77)

Além destas dissoluções das identidades fixas do autor e do leitor e destes problemas relativos ao sentido das palavras, não podemos deixar de retomar a questão referente à obra literária, ou, mais precisamente, ao processo de *désœuvrement*.

Esta *ligeireza* da leitura, que desbanca a figura autoral, que coloca em estado de perda de si as informações exteriores à experiência, que aponta para um estado evanescente do leitor, está associada à potência transgressiva do espaço literário. Esta potência recebeu alguns nomes ao longo do segundo capítulo e, no presente momento, vamos nos ater ao *désœuvrement* expresso por Blanchot em *L'Entretien Infini* (1969).

Em “La littérature encore une fois”, Blanchot (1969) demonstra que o *désœuvrement* seria esta potência transgressiva impessoal que faz a obra literária ser aquilo que é. No entanto, podemos afirmar que o *désœuvrement* é justamente aquilo que vai fazer a literatura fugir a toda identificação, a toda tradição, a toda amarração sistemática. O *désœuvrement* é o próprio caráter fugidio da literatura, sua potência de transgressão dos limites da linguagem.

Contudo, estando o *désœuvrement* do lado desta *afirmação violenta e impessoal*, ele não só faz com que as identidades fixas do autor, do escritor e do leitor se percam no turbilhão da experiência, como faz também com que a obra perca sua identidade fechada de obra, para vir a se tornar um livro tão-somente.

Em “L’Absence de Livre”, Blanchot (1969) sublinha que, no espaço literário, existem os processos de *désœuvrement* e de essencialização da obra. O processo de essencialização da obra visa promovê-la à obra-prima – este conceito fundado no enquadramento das obras literárias nos tesouros culturais – e também designá-la através da assinatura – processo que consiste na mitologização da figura autoral e no estabelecimento do estilo.

(...) a obra pelo contrário aspira uma singularidade: única, insubstituível, ela é quase um ser; daí, a tendência perigosa da obra se promover em obra-prima, a se essencializar também, isto é, a se designar por uma assinatura (não somente

assinada pelo autor, mas, o que seria mais grave, de alguma maneira, assinada por ela-mesma). (Blanchot, 1969, 623)

Já o processo de *désœuvrement* estaria do lado da *ausência de obra*, da loucura, do caráter fugidio da literatura, em que as identidades são colocadas em xeque, inclusive a própria identidade de obra, já que a noção de obra acarreta a sua autopromoção ao patamar de obra-prima.

Blanchot, no mesmo texto, afirma que a obra literária “hesita entre o livro, meio de saber e momento evanescente da linguagem e o Livro, elevado à Maiúscula, A Idéia e O Absoluto do livro”. (Blanchot, 1969, 624) Este seria o paradoxo aberto pelo espaço de ressonância e sua relação com a obra literária. Há um embate no seio da leitura: tomar a obra como obra – conceito fechado que toma o livro como elemento único proveniente de um autor e cujo enquadramento histórico o eleva ao grau de conceito – e a obra como livro – processo aberto de criação de sentido e de ressonâncias subjetivas. O primeiro estaria ligado ao processo de dialetização da experiência, enquanto o último seria o que ocorre no campo experiencial do ler.

Em um destes diálogos, contidos em *L'Entretien Infini*, que estabelece um modo de compreensão em relação a esta *linguagem ao infinito* que é a literatura, Blanchot (1969) marca esta posição contrária do espaço literário em relação aos conceitos de obra-prima e de obra, ou, mais particularmente, a este aspecto fechado e conceitual da idéia de obra, imposto pelos movimentos de unificação do universo cultural.

- A literatura, tal que ela se afirma obscuramente, exclui esta promoção da obra que se chama obra-prima.
- É que ela talvez exclua a idéia de obra também.
- Ao menos, uma certa idéia de obra. Assim, sabemos que conta menos a obra do que a experiência de sua busca e que um artista está sempre prestes a sacrificar a verdade do movimento que aí o conduz. (Blanchot, 1969, 583)

Podemos dizer, ainda, que o leitor, no espaço de ressonância, devido ao processo de *désœuvrement*, ao ler literatura atravessa a obra tornando-a livro. Diferentemente do que a noção de obra (junto a outros elementos fechados e transcendentais à experiência, como a autoria, o gênero, a obra-prima) faz, o livro seria o espaço realmente aberto, em que os paradoxos da ressonância habitam.

Nietzsche, em um dos aforismos de *A gaia ciência*, salienta o poder que um livro pode suscitar sobre o corpo de um leitor, quando este entra no espaço ressonante da leitura. Ele pergunta: “De que vale um livro que não nos transporta além dos livros.” (Nietzsche, 2001, 181) *Um livro que transporta para além dos livros*: bonita sentença para visualizarmos como a ressonância leitora produz suas mudanças nas esferas subjetiva e de sentido. A obra, quando é transformada em livro pelo processo de acolhimento, leva o leitor para além do universo fechado que a obra representava antes de ser tomada pela leitura.

Em “La littérature encore une fois”, Blanchot (1969) recoloca este problema da seguinte forma: a literatura, devido ao seu caráter fugidio, se apresenta contrária à sua naturalização por parte dos conceitos de obra e de obra-prima, tão importantes para o movimento de unificação cultural e de sistematização da crítica literária. Sendo que a forma manifesta do *désœuvrement* seria a obra tornada livro, ou seja, a obra desmantelada dos aparatos fechados, impostos por processos dialetizantes da experiência.

A literatura, nós a discernimos, se encontra contrária a toda determinação forte: daí, que ela repugna as obras-primas e mesmo que ela se retira da idéia de obra até fazer desta a forma do *désœuvrement*. (Blanchot, 1969, 592)

A idéia de obra seria cara à leitura no contexto de seu *désœuvrement*, ou seja, quando ela é desidentificada do conceito cultural e apresentada como o espaço de experiência – representado pelo livro.

A literatura, como assinalamos ao longo do texto, é uma escrita que diz não a toda tradição, até a de ser tomada nas teias de uma tradição literária. Partindo de uma perspectiva blanchotiana, poderíamos afirmar que ela seria uma escrita transgressiva que foge a qualquer idéia de identificação e unificação.

Como expomos neste ponto do presente texto, o campo experiencial do ler, aberto pelo espaço literário, se caracterizaria como um espaço de ressonância em que forças reativas e ativas colocam em jogo as esferas de sentido e subjetiva. Mostramos ainda que, na experiência leitora, há o apagamento do autor, a evanescência do leitor e o desmantelamento da obra.

Blanchot, em *O Espaço literário*, apresenta uma imagem precisa do que seria o espaço de ressonância leitora:

A obra de arte não remete imediatamente a alguém que a teria feito. Quando ignoramos todas as circunstâncias que a prepararam, desde a história de sua criação até o nome daquele que a tornou possível, é justamente quando ela mais se aproxima de si mesma. (Blanchot, 1955/1987, 221)

Ignorância, acolhimento, ressonância e propagação seriam características imanescentes à experiência leitora. Neste trecho de Blanchot, observamos como o acolhimento leitor se funda na ignorância e na superfície da experiência. O espaço de ressonância se caracterizaria por um espaço de criação, em que elementos externos à experiência não são levados em conta. Quando ignoramos a procedência da obra, o modo como foi criada, o gênero em que se encerra – e outras informações exteriores à obra –, é que nos encontramos mais próximos do que a obra é. Por isso pensamos que o acolhimento e a ignorância na experiência literária, através deste processo ressonante que é a leitura, torna a obra aquilo que é, mediante o processo de entendimento.

Como assinalamos, existem processos que dialetizam e capturam os elementos da experiência literária, através de tentativas de enquadramento e sistematização da literatura. Ou seja, tentativas de captura que objetivam tomar a literatura pelo que ela não é: um processo sistematizável, unificável, identificável, produto de uma tradição, uma obra de linguagem, uma informação, ou ainda, um tesouro cultural. Por este motivo, no próximo capítulo, passaremos a analisar a relação entre a literatura e os movimentos de unificação cultural e de sistematização por parte da crítica literária.

4. Interpretação, unificação e sistematização da literatura.

Como vimos, no campo experiencial da leitura literária, as forças atuantes – opressoras e criativas – operam sobre as esferas imanentes da experiência que seriam as esferas subjetiva e de sentido. No entanto, podemos apontar a existência de uma terceira esfera que atua na leitura, a qual, diferentemente das anteriores, teria um caráter transcendente à experiência. Ela seria uma esfera que se acrescenta ao movimento das duas esferas imanentes, podendo solapar ou não a ressonância do campo experiencial. Afirmamos que ela pode ou não obliterar a ressonância, pois ela também sofre dos movimentos repetitivos e livres que atravessam a linguagem como um todo. Poderíamos chamá-la de esfera interpretacional. Ela seria segunda em relação à esfera de sentido, já que ela se acrescenta a esta, devido à sua característica de enlace.

Os movimentos da crítica se aliam a esta esfera. No entanto, como ela se encontra também entre a liberdade e os automatismos, a crítica não seria, como um todo, uma atividade de restrição de sentido.

Para começar a análise deste problema, gostaríamos de evocar um conto de Gombrowicz, contido em *Bakakai*, chamado “Philifor, alma de criança” (1935/1968), a fim de mostrarmos, de forma alegórica, atitudes científicas de apreensão de objetos.

A estória se passa com duas figuras eminentes da ciência, Philifor – o sintetista – e Anti-Philifor – o analista. Este conto mostra o embate entre estes dois personagens. O primeiro, o eminente Sintesista, Philifor – doutor e professor de Sintesiologia da Universidade de Leyde – que utilizava a Síntese Superior, e Anti-Philifor, que surgiu, no seio da natureza, para se contrapor ao grande sintetista e se tornou doutor e professor de Análise Superior pela Universidade de Columbia.

Deste modo, Philifor usava os métodos de “soma mais infinito” ou também de “produto multiplicado pelo infinito”, enquanto Anti-Philifor tinha como especialidade o método de “decomposição do indivíduo em partes”.

Devido ao impulso natural que este último tinha de se contrapor ao grande Sintesista, Anti-Philifor passa a persegui-lo. E, ao saber desta perseguição,

Philifor se entrega também à busca de um embate direto com o analista. Entre vários desencontros, a colisão entre os dois sábios se dá no Hotel Bristol, em Varsóvia.

Uma das três testemunhas deste encontro, o narrador da história assim relata o episódio:

Anti-Philifor adiantou-se e encarou em silêncio o professor, que se levantara. Os dois esforçavam-se por impor um ao outro o poder de sua mente: o olhar do analista fazia uma fria pressão de baixo para cima, o do sintetista retrucava em sentido contrário, e a cena revestia-se de força e dignidade. Não tendo obtido com esse duelo nenhum resultado decisivo, os dois inimigos espirituais iniciaram uma luta verbal. O doutor e mestre em análise disse: ‘Pasteizinhos!’. O sintesiologista respondeu: ‘Pastelzinho!’. Anti-Philifor rosou: ‘Pasteizinhos, pasteizinhos, ou seja, mistura de ovos, farinha, e água!’ Philifor replicou imediatamente: ‘Pastelzinho, ou seja, a essência superior do pastelzinho, o supremo pastelzinho, em si!’. Seus olhos faiscavam, a barba se agitava, via-se claramente que a vitória era sua. O professor de Análise Superior, cheio de raiva impotente, recuou alguns passos, mas de repente uma idéia terrível atravessou sua mente: sendo ele mirrado, doentio, se comparado a Philifor, resolveu atacar a senhora Philifor (...) (Gombrowicz, 1935/1968, 88)

Com esta estratégia de combate, Anti-Philifor ocasionou vários danos a seu adversário, mas a história da luta entre estes dois espíritos não acaba por aí. No entanto, como este breve trecho do conto poderia nos ajudar a vislumbrar o problema a ser analisado neste momento de nossa tese?

A imagem, criada por este conto de Gombrowicz, nos serve para assinalar como a compreensão e a interpretação dos fenômenos do mundo pode vir a ser uma atitude reducionista de seu objeto, despotencializando, deste modo, a experiência.

Aqui, poderíamos evocar a diferença que assinalamos, anteriormente, entre o entendimento, que estaria do lado da superfície da experiência, e a compreensão, que estaria do lado da explicação e da pesquisa das profundidades. Deste modo, seria importante frisarmos que a esfera de sentido, como esfera imanente à experiência, estaria atrelada ao entendimento, ao acolhimento, enquanto a esfera interpretacional – em sua maioria – estaria associada à compreensão, à explicação a partir de estereótipos dormentes.

Poderíamos usar este conto como pretexto para adentrarmos a questão da unificação das obras literárias pelo movimento institucionalizante da cultura, apontando ser este – como o Sintetista Philifor – um movimento que visa encaixar

as obras em uma totalidade, em um conjunto, em uma síntese, a partir de um *método de soma ou multiplicação ao infinito*: a este infinito que se quer finito e que recebe comumente o nome de conjunto, de todo: o todo cultural, o conjunto dos tesouros culturais.

A querela entre o sintesiologista e o analista também serve como alegoria dos movimentos de sistematização da literatura e de explicação e compreensão da obra empreendidos pela crítica literária.

A compreensão analítica da obra é produto da dialetização dos elementos da experiência, decompondo-a em componentes supostamente explicativos da experiência literária. Já a sistematização dos elementos constrói um conjunto de explicações que direcionam a apropriação da literatura.

Todavia, começaremos pelos problemas que circundam os movimentos de unificação da cultura.

Goulemot (2001) assinala, em seu texto sobre a questão da produção de sentido na atividade da leitura, que o aspecto institucional da cultura tem como característica construir uma predisposição direcionada para a recepção do texto. Ela aponta também que cada época e cada cultura inventam seus próprios códigos e modelos que objetivam conduzir as práticas em torno do universo dos livros.

Em “La littérature encore une fois”, Blanchot (1969) sublinha a natureza controversa da obra literária, que seria esta característica fugidia que observamos ao longo de nossa tese. Contudo, será evidentemente por isso que ele marcará a violência da cultura em seus movimentos de captura da literatura, numa teia tecida sob as idéias de unidade, unificação, totalidade e identidade. Poderíamos afirmar, de acordo com o que apontamos no capítulo anterior, que estes movimentos são uma espécie de tentativa de restituição das identidades e dos nomes perdidos no turbilhão da experiência: autor, escritor, leitor e obra.

Estes movimentos partem de um processo de totalização dos elementos dispersos no universo cultural. Daí, sua característica de organização deste universo de valores humanos por um processo de totalização, que se baseia na identificação de elementos dispersos a partir de valores pré-concebidos, assim como de enquadrá-los em um movimento que os seleciona e os convoca a fazer parte de um todo: do conjunto cultural a partir de sua absorção.

A cultura pode sem dúvida reivindicar os fatos literários, ela os absorve ao introduzi-los em um universo sempre mais unificado que é o seu, aí onde as obras existem, como coisas espirituais, transmissíveis, duráveis, comparáveis e, em relação com outros produtos da cultura, a obra parece então ter achado sua certeza e sua consistência. (Blanchot, 1969, 585)

A cultura, desta maneira, toma as obras em seu universo unificado. As obras literárias são absorvidas como coisas. Daí afirmarmos, junto a Blanchot, que tanto a idéia de obra, no contexto deste aspecto institucionalizante da cultura, quanto a de obra-prima e mesmo a de autoria, são conceitos, ou ainda, operadores da manutenção do universo cultural.

A literatura nos comunica a sociedade, os objetos de uma maneira que lhe é própria. Ela é um volume na enciclopédia. O ideal da cultura é conseguir formar quadros de conjunto, reconstituições panorâmicas que permitam situar em uma mesma vista Schoenberg, Einstein, Picasso, Joyce – e, se possível, Marx, por cima do mercado e, melhor ainda, Marx e Heidegger: então, o homem da cultura é feliz, ele não perdeu nada, ele recolhe todas as migalhas do festim. (Blanchot, 1969, 587)

Aqui, gostaríamos de retomar um problema: a obra, tomada por este movimento da cultura, se contextualiza no processo de essencialização da obra literária, como já observamos: a obra como uma identidade em si e um produto do trabalho que remete a um agente. A cultura, então, se aliará ao processo de essencialização da obra e da mitologização do autor. Como uma verdadeira contra-vestida em relação à cena paradoxal da experiência literária, que aponta para o desmoronamento da obra, a evanescência do leitor e a morte do autor. Esta contraposição visa absorver as obras literárias para a construção da unidade e do panorama cultural e a restituição destas identidades perdidas no turbilhão da experiência.

Neste mesmo texto, Blanchot (1969) afirma que este processo ligado à constituição do conjunto do panorama cultural seria cumulativo, tendo em vista apenas a obra como resultado positivo de um trabalho de significação e de conteúdo, representado nela e através dela. Por este motivo, poderíamos acrescentar que a figura autoral seria cara à cultura, como índice discursivo e agente produtivo da obra, pois seria ele o sujeito que trabalha as idéias mediante a escrita, sendo a obra o produto do seu labor. Esta idéia de trabalho da escrita seria uma das noções fundantes da mitologia autoral, analisada no capítulo anterior.

Contudo, é curioso pensarmos que este movimento de enquadramento das obras literárias ao conjunto dos tesouros culturais muito se assemelha a uma grande biblioteca virtual, se levarmos em conta que as bibliotecas têm, por função primeira, a de organização e acúmulo de bens: livros e documentos.

A arquitetura do espaço unificado da cultura também se assemelha à de uma Biblioteca, sendo, pois, os conceitos operadores desta organização – autor e obra, entre outros – as portas de acesso a esta biblioteca. No entanto, esta é uma biblioteca virtualmente ilusória, pois ela está longe de sua materialização e seria muito mais uma catalogação das idéias do que o acúmulo físico de livros.

Assim, devido à dialetização dos elementos da experiência, a cultura, em seu trabalho de enquadramento das obras literárias em seu todo, se aproveita de conceitos importantes para a manutenção da unificação e do conjunto dos tesouros da cultura. Estes conceitos seriam elementos naturalizados, reificados e separados da experiência literária para impor uma ordenação da apropriação dos textos literários.

A cultura trabalha para o todo. (...) Ela privilegia, logo, os resultados. Para ela, a significação de uma obra é seu conteúdo e isto que é posto e deposto nas obras, seu lado positivo, é a representação ou a reprodução de uma realidade exterior ou interior. (Blanchot, 1969, 587)

Quando Blanchot afirma que *o homem da cultura é feliz*, não deixamos de pensar o quanto este processo de unificação das obras literárias tem um caráter de alívio frente à enxurrada de obras escritas que se proliferam ao longo de nossa história. O *homem da cultura* se aproximaria, em certo aspecto, daquilo que Kundera (1993) chamou de *homem de convicção*.

É necessário que este que pensa não se esforce em persuadir os outros de sua verdade; ele se encontraria assim sobre o caminho de um sistema; sobre o lamentável caminho do homem de convicção; os homens políticos amam se qualificar assim; mas o que é uma convicção? É um pensamento que parou, que se congelou, e o homem de convicção é um homem limitado; o pensamento experimental não deseja persuadir mas inspirar; inspirar um outro pensamento, pôr em movimento o pensar; pois um escritor deve sistematicamente dessistematizar o pensamento, dar chutes na barricada que ele ergueu em volta de suas idéias. (Kundera. 1993, 210)

A convicção seria então o pensamento congelado por idéias que se querem verdadeiras e incontroversas. O *homem de convicção* é um *homem limitado* pelas

verdades que defende e acredita: seus sistemas de valores direcionam suas condutas frente à vida. O *homem da cultura* e o *homem de convicção* se aproximam, devido ao fato de que ambos têm suas condutas limitadas por um sistema de valor. A cultura é o sistema de valor que possibilita a satisfação e o alívio do *homem da cultura*, frente a esta experiência – que pode ser tão desestabilizadora – que é a experiência literária.

Este trecho de *Les Testaments Trahis* mostra este confronto entre o caráter fugidio da literatura – com sua a-sistematicidade constitutiva – e a convicção e, acrescentemos ainda, a cultura, as quais pretendem limitar a experiência, baseando-se em um sistema de conceitos e valores pré-concebidos.

Este movimento de unificação se caracteriza pela captura desta atividade transgressiva que é a literatura, compondo-se a partir de sentimentos de alívio, tranquilidade, satisfação e poder. Nietzsche (1888/2006), em *Crepúsculo dos ídolos*, em um aforismo intitulado muito propriamente de *Explicação psicológica para isso tudo* esclarece alguns elementos importantes para nossa reflexão:

Fazer remontar algo desconhecido a algo conhecido alivia, tranquiliza, satisfaz e, além disso, proporciona um sentimento de poder. Com o desconhecido há o perigo, o desassossego, a preocupação – nosso primeiro instinto é eliminar esses estados penosos. Primeiro princípio: alguma explicação é melhor que nenhuma. Tratando-se, no fundo, apenas de um querer livrar-se de idéias opressivas, não se é muito rigoroso com os meios de livrar-se delas: a primeira idéia mediante a qual o desconhecido se declara conhecido faz tão bem que é ‘tida por verdadeira’. Prova do prazer (‘da força’) como critério da verdade. – O impulso causal é, portanto, condicionado e provocado pelo sentimento de medo. (Nietzsche, 1888/2006, 43)

Este aforismo sugere, indiretamente, a dinâmica psicológica deste *homem da cultura*, que busca a satisfação nos conceitos explicativos da obra, ou ainda, este aspecto da cultura que objetiva enquadrar obras em planos horizontais de conjunto. Esta força do enquadramento cultural seria obviamente uma demonstração do sentimento de poder, gerado pela captura dos elementos desconhecidos contidos na experiência literária.

Em relação a estes movimentos da cultura, o pensamento de Kundera sobre as vias da cultura – o que ele chama de *mass media* – se aproxima à reflexão blanchotiana sobre a totalização dos bens culturais. Como apontamos, com o conto de Gombrowicz, as atitudes de unificação das obras literárias no todo da cultura e de sistematização da literatura, através de componentes explicativos da

obra, são atividades de captura e dialetização da experiência que apontam para uma apreensão reducionista de seu objeto.

Em *L'art du roman*, Kundera (1986) salienta uma contraposição entre o espírito da *mass media* e o espírito do romance, mostrando que a unificação das obras por parte da cultura é um trabalho redutor da experiência literária. Este trabalho enjaula a potência literária sob as grades dos conceitos de autoria e de obra.

Mas, infelizmente, o romance é também trabalhado pelas térmites da redução, que não reduzem somente o sentido do mundo, mas também o sentido das obras. O romance (como toda a cultura) se encontra de mais a mais nas mãos das mídias; estas, sendo agentes da unificação da história planetária, ampliando e canalizando o processo de redução, distribuem no mundo inteiro as mesmas simplificações e clichês suscetíveis de serem aceitos pelo maior número de pessoas, por todos, pela humanidade inteira. (Kundera, 1986, 29)

A cultura, assim, através de seus *agentes de unificação da história planetária*, reduz o sentido das obras literárias a partir de arquétipos dormentes, clichês e explicações simplificadoras da experiência literária. A *mass media* – esta parte da cultura institucional – se contrapõe ao espírito romanesco, devido à sua vontade de verdade, controle e domínio sobre o objeto literário.

E como se daria a manutenção desta instituição que é a cultura? Através de que modo de funcionamento a cultura conseguiria persuadir a veracidade de sua unidade?

Ao longo do nosso texto, afirmamos que a crítica literária – entendida, aqui, como um conjunto de explicações acerca da literatura – ajudaria, de certo modo, a manutenção deste movimento da cultura. Mas não podemos dizer que a crítica seria em seu todo uma mera mantenedora das vias da cultura, pois nela também encontramos forças criadoras e opressoras atuando em seus interstícios.

Em *A função da crítica*, Eagleton (1994/1999) salienta que atualmente a crítica literária “ou faz parte do ramo de relações públicas da indústria literária, ou é uma questão inteiramente interna às academias.” (Eagleton, 1994/1999, 1) Neste caso, a crítica estaria associada às searas jornalísticas que impulsionam as vendas dos livros e as discussões acadêmicas, ambas associadas às lutas pelo monopólio do sentido.

Entremos, então, em nosso entendimento sobre o trabalho da crítica literária e, para tanto, recorramos a mais uma história para introduzirmos o tema a ser discutido. O exemplo de que nos valeremos agora está contido em *As crônicas marcianas*, de Ray Bradbury (1980). Esta história de ficção científica, em que podemos observar o problema essencial da literatura sendo analisado (no caso, a existência), atravessa a ocupação dos homens no planeta vermelho. Toda a ação se passa em um período que vai de janeiro de 1999 a outubro de 2026, mas o episódio que gostaríamos de tomar como dispositivo de reflexão é o da chegada da segunda expedição de homens em Marte, no mês de agosto de 1999.

O capitão Williams e sua tripulação de três homens pousaram em Marte – ou Tyrr, segundo a denominação dada pelos próprios marcianos. Ao chegar neste planeta, eles começaram por bater à porta dos senhor e senhora Ttt. O capitão fica extremamente impressionado com a fluência na língua inglesa da senhora Ttt, mas descobre que ela assim domina seu idioma por causa do poder telepático dos marcianos.

Ele insiste em informá-la que ele e sua tripulação provêm de um planeta distante chamado Terra. No entanto, a senhora Ttt o trata com imenso descaso, não dando a mínima importância para o fato de eles terem vindo de tão longe, dizendo que talvez eles deveriam falar com seu marido. Seu marido o envia à casa do senhor Aaa, que, por sua vez, o manda falar com o senhor Iii, que o recebe finalmente.

Na casa do senhor Iii, depois de lhe explicar que faziam parte da segunda expedição de homens da Terra a viajar ao planeta vermelho, o marciano passa a procurar documentos – sem dar muita importância ao capitão e seus homens – no intuito de fazer o capitão Williams assiná-los. Quando este os assina e pergunta se seus homens deveriam fazer o mesmo, o senhor Iii ri ardentemente, dando uma chave de quarto para eles, e se despede.

Cabisbaixos, devido à pouca atenção dispensada pelos marcianos à sua aventura, os quatro homens entram no quarto indicado e no qual há muitos indivíduos. E assim que anunciam ser uma tripulação de um foguete, provindo da Terra, a algazarra é geral. Ocorre uma festa!

Depois da comemoração, ao conversarem com os indivíduos que ali se encontram e ao observarem seus comportamentos, percebem que estão encerrados em um asilo de loucos. O mais interessante, neste momento, é a constatação, pelo

capitão e por seus companheiros, de que a manifestação de loucura dos marcianos se materializava no mundo e na mente dos indivíduos circundantes por causa do forte poder telepático e sugestivo dos marcianos.

Após algumas horas encerrados no quarto, o psicólogo marciano senhor Xxx confirma a hipótese, levantada pelo capitão de que eles estão ali encarcerados devido à crença de que sua aparência e a existência de seus homens seriam fruto de uma mente alucinada e com um forte poder sugestivo.

O capitão descobre, assim, por que o senhor Iii havia rido quando ele sugeriu que seus homens assinassem a documentação, já que eles seriam alucinações tornadas reais pela força da telepatia. Então, o capitão e sua tripulação resolvem mostrar o foguete ao psicólogo, para, deste modo, convencê-lo de que o capitão não era doido e de que os seus homens eram reais.

O psicólogo entra para averiguar a nave e, ao sair, afirma que o capitão era de fato um psicótico fascinante, pela perfeição de suas alucinações, as quais apresentavam solidez, cheiro, gosto e som. E a conclusão de que a psicose era incurável no caso de tamanha sofisticação faz com que o psicólogo chegue ao veredicto de que a morte é a solução. A morte do capitão faria tanto seus homens quanto a nave desaparecerem.

Após a morte do capitão, os homens e a nave persistem, fazendo o senhor Xxx vislumbrar o seguinte diagnóstico: “Alucinação com persistência temporal e espacial.” (Bradbury, 1980, 43) É quando, então, o senhor Xxx decide matar a todos, muito embora os corpos permaneçam caídos a sua frente e também o foguete ali se mantenha.

Estupefato, o psicólogo diz:

- Vão embora! – gritou para os corpos. – Vá embora! – gritou para a nave. – Examinou as mãos trêmulas. – Contaminadas. – sussurrou, desesperado. – Transferência. Telepatia. Hipnose. Agora estou louco. Agora estou contaminado. Alucinações em todas as suas formas sensoriais! – Parou e bateu em volta, procurando a arma com as mãos desajeitadas. – Só há uma cura. Uma única forma de mandá-los embora, de fazê-los desaparecer. (Bradbury, 1980, 43-44)

E, para dar fim às alucinações, o psicólogo marciano dá fim à própria vida.

Podemos ver, com esta história, que as convicções teóricas do psicólogo o fazem reduzir a pluralidade de possíveis explicações do fato (de que os corpos e a

nave ainda prosseguiam a existir materialmente) a uma forma reduzida de compreensão, delimitada por sua profissão, teoria e crença pessoal nos fenômenos de alucinações marcianas.

Usemos esta história para nos debruçarmos sobre a compreensão crítica do objeto literário e suas dinâmicas de captura da experiência. Retomemos, então, nossa reflexão sobre a cultura, a fim de acrescentarmos a esta a questão relacionada à crítica literária. Em primeiro lugar, aportemos neste ramo da crítica, salientada no texto de Eagleton, que se apresenta associada à verve jornalística e, por conseguinte, ao mercado.

Em *L'art du roman*, Kundera (1986) afirma que, com o surgimento do romance (e como já salientamos com Blanchot, Barthes, Foucault e Brunn), o escritor desaparece através da escrita da obra. No entanto, acrescenta também que, no movimento da *mass media*, há uma inversão destes fatores, que faz com que a obra desapareça atrás da figura autoral. A obra seria um epifenômeno da vida do autor, sendo esta crença uma das mais importantes na fundação da mitologia autoral que objetiva explicar a obra por seu autor.

Não é fácil hoje, onde tudo, mesmo algo que não tenha muita importância, deve passar pela cena insuportavelmente iluminada da *mass media*, que, contrariamente à intenção de Flaubert, faz desaparecer a obra atrás da imagem de seu autor. Nesta situação, à qual ninguém pode inteiramente escapar, a observação de Flaubert me parece quase como um ato de precaução: ao se prestar o papel de homem público, o escritor põe em perigo sua obra, que corre o risco de ser considerada como simples apêndice de seus gestos, de suas declarações, de seus posicionamentos. (Kundera, 1986, 190)

Assim, a cultura ilumina com sua luz ofuscante a obra e seu autor, para dar consistência à própria importância que ela lhes atribui em seu movimento de captura. Este texto de Kundera indica um ponto importante: ao tornar-se um homem público, o escritor traz um problema para a recepção de sua obra literária. A *mass media*, ao mesmo tempo que esclarece, oculta a importância da obra ao supostamente esclarecê-la pela vida e pela personalidade de seu escritor. É por causa disso que, muitas vezes, o caráter explicativo ou descritivo do comentário de um escritor sobre sua obra pode nos soar derrisório ou pouco brilhante frente àquilo que a obra por si mesma expressa.

Todos os verdadeiros escritores estão à escuta desta inteligência supra-pessoal, esta que explica que os grandes romances são sempre um pouco mais inteligentes que seus autores. Os escritores que são mais inteligentes que suas obras devem mudar de profissão. (Kundera, 1986, 190)

Esta afirmação radical de Kundera nos faz pensar em uma característica curiosa, e até paradoxal, relacionada a este problema do escritor, como homem público que toma as suas obras para comentá-las: quando Michel Houellebecq – escritor evidenciado pela mídia francesa e tomado como um verdadeiro homem público – promove o lançamento de seu livro *La possibilite d'une île*, em 2005, sua figura iluminada pela luz da cultura atrapalha a recepção do livro e, ao mesmo tempo, promove a venda de seus exemplares.

Paradoxo no seio da relação entre a *mass media* e a literatura. O autor promove a venda de seus livros, obviamente, usando a força de seu nome, de seu estilo e (no caso, iluminado pela cultura) de sua personalidade. Ou seja, ele o consegue por estar em evidência, por estar sob o foco da luz da mídia. Mas por que ele pode vir a causar um problema à recepção de sua obra? Pelo simples fato de que a captura da personalidade do escritor, executada pela mídia, coloca por demais em evidência o escritor, seus pensamentos, sua personalidade, gerando muitos comentários pela imprensa especializada, que tenta resenhar e dissecar a obra para o suposto leitor, usando a imagem do autor como alicerce de seus argumentos. Mas o mais interessante é que este movimento se interpõe entre o leitor e o livro, construindo uma gama de elementos explicativos que visam direcionar ainda mais a leitura e, ao mesmo tempo, bloqueiam a ressonância leitora, tornando o livro uma obra ilegível, antes mesmo de ser comprada.

Em “Vaste comme la nuit”, Blanchot (1969) salienta esta questão controversa do papel do crítico literário e do movimento de captura da literatura, executado por seu trabalho que, ao mesmo tempo, esclarece a obra e a despotencializa.

O crítico está aí para se interpor entre livro e leitor. Ele representa as decisões e as vias da cultura. (...) Ele diz o que se deve ler e como se deve ler, tornando finalmente a leitura inútil. (Blanchot, 1969, 466)

O crítico se apresenta entre a leitura e o texto por tentar direcionar a apreensão e a hierarquização das obras literárias. Para entendermos melhor este

problema, valeremo-nos de um caso de recepção em que o livro passa para o segundo plano, devido às querelas suscitadas na imprensa especializada: o caso Rushdie.

Kundera (1993), em *Les Testaments Trahis*, evidencia a polêmica em torno do livro *Versos Satânicos*, de Salman Rushdie, e mostra como a cultura e a crítica literária – de cunho jornalístico, principalmente – se interpuseram entre a obra de Rushdie e a apreciação do leitor, dando mais ênfase ao acontecimento do *Fatwa* (sentença de morte) imposto ao escritor indiano pelo Ayatollah Ruhollah Khomeini no dia 14 de Fevereiro de 1989 e suas conseqüências, do que à própria obra em si.

Este livro de Rushdie (1989) trata da história de dois indianos: Gibreel Farishta – o grande ator do cinema indiano – e Saladin Chamcha – um intérprete de vozes de comerciais ingleses, *o homem das mil vozes*. Após um longo seqüestro de seu vôo para Londres, os dois caem do céu sobre a costa inglesa, mas saem ilesos, transformando-se, porém, em duas figuras que passam a representar a luta eterna entre o bem e o mal. Gibreel se torna um anjo e Chamcha uma espécie de demônio, e os dois se tornam inimigos.

A partir deste acontecimento, sucedem-se inúmeros eventos (hilários e trágicos) que colocam em xeque questões relativas às sociedades ocidental e oriental. Mas foi justamente em sua forma de ironizar algumas convicções da religião islâmica e, inclusive, devido ao trato irreverente dispensado à figura do profeta Maomé, que fez o Ayatollah Khomeini decretar a sentença de morte do escritor, alegando que o texto seria um ato deliberado de blasfêmia contra o Islã, fomentando o abandono da fé islâmica.

Kundera mostra, em seu texto, como a imprensa francesa reagiu em relação ao caso. Este escândalo ocorreu antes mesmo do livro ser traduzido e lançado em língua francesa. A imprensa especializada publicou os extratos do livro que seriam supostamente as causas do veredicto. Neste caso, como Kundera mesmo afirma:

A crítica literária, imperceptivelmente, inocentemente, pela força das coisas, pela evolução da sociedade, da imprensa, se transformou em uma simples (freqüentemente inteligente, sempre precipitada) informação sobre a atualidade literária. (Kundera, 1993, 35)

A crítica, assim, foi impulsionada pela importância das querelas relacionadas aos problemas de vida e morte, e aos direitos de expressão. Este movimento de tomar a obra literária como objeto de informação, para entender a atualidade do problema relativo à polêmica da obra e da relação desta com a pena de morte, transformou a obra em um mero corpo de delito de um crime de blasfêmia e de fomento ao abandono da religião islâmica. A imprensa, dando mais importância a estas questões, mesmo que inocentemente, despotencializou a obra, tornando-a muito conhecida antes mesmo de ser experimentada. Podemos dizer que, em se tratando de uma obra literária, o livro *Versos Satânicos* (1989) se tornou conhecido pelos motivos errados. A obra foi vaporizada pela iminência do problema de vida e morte do escritor. Neste caso, a obra desapareceu por trás da imagem polêmica do escritor criminoso. Por isso, no capítulo anterior, assinalamos que a responsabilização do autor é um movimento contrário à própria literatura, já que é um movimento de captura que leva em conta um agente responsável pela recepção que se fará da obra, apagando a potência da obra em detrimento da suposta onipotência da vontade do escritor. A velha ilusão fundante da mitologia autoral.

Por este motivo, Kundera afirma que

ninguém mais colocou em dúvida se Rushdie havia atacado o Islã, porque só a acusação era real; o texto do livro não tinha mais nenhuma importância, ele não existia mais. (Kundera, 1993, 36)

Esta captura da obra mediante o trabalho árduo da crítica jornalística, defendendo de um lado o autor e, de outro, a própria religião, despotencializou, na teia explicativa da obra, a recepção do livro. É óbvio que nem todos os leitores são levados a ler seguindo as querelas em que os críticos tanto se atermam. Não é disso que se trata aqui. O que queremos apontar é que a crítica, desta maneira, oblitera o espaço de ressonância, devido a seu excesso de sapiência, já que o acolhimento leitor se caracteriza por sua ignorância.

A crítica literária pode, portanto, congelar as vias de ressonância da leitura literária com suas explicações, que a direcionam e contêm os seus movimentos criativos. Quando assinalamos que a escrita e a leitura literária seriam tarefas sem fim, decorrentes da morte de Deus, salientamos também que as sombras do Deus morto ainda se apresentariam, assolando estas atividades. A mitologia autoral e

estes modos de captura (que naturalizam a autoria e tornam a sua mitologização imprescindível) seriam exemplos destas sombras que obliteram tanto a experiência total do escrever quanto a do ler.

Observemos, deste modo, como estas sombras atuam sobre o espaço literário, pensando como o aspecto institucional da cultura, certa espécie de crítica literária e o mercado se aliam para promover a absorção das obras, despotencializando seu caráter transgressivo e tornando-a mais palatável às normas da sociedade, através de uma *pasteurização da transgressão*.

Em uma entrevista de 1970, intitulada *Loucura, literatura, sociedade*, Foucault (1970/1999) afirma que a burguesia e o capitalismo têm um alto poder de adaptação e absorção. Devido a este poder, a literatura teria sido absorvida nos interstícios do capitalismo, que a normatizou e lhe atribuiu uma funcionalidade. Em um texto anterior (2002), observamos que este forte movimento de captura, por parte do capitalismo, em relação àquilo que transgride os ditames sociais, pasteuriza a transgressão, incorporando-a ao horizonte uniformizado pelo valor de mercado.

A cultura absorve a literatura através de seus conceitos – obra, obra-prima e autoria – e, com sua aliança com o capitalismo, utiliza estes mesmos conceitos como operadores de mercado – moedas de valor no trato da mercadoria. Estes conceitos funcionam como moedas de troca e é justamente por isso que são tão valorizados na dinâmica cultural e mercadológica relativa aos livros.

O mercado se utiliza destes conceitos implementados pela cultura como índices de seu trabalho de promoção da obra. Deste modo, a catalogação das obras literárias no universo unificado e iluminado da cultura é metabolizado nas vias do consumo.

Em outro trabalho nosso (2002), analisando o esquecimento ontológico da literatura mediante a dinâmica do comércio, apontamos que:

O comércio transformou tanto a escrita quanto a autoria em produtos vendáveis, capturando, assim, a criação e transformando-a em algo mais palpável e definível, o produto-obra e o produto-autor. (Almeida, 2002, 90)

Daí pensarmos que há um movimento reducionista da experiência literária, através do enrijecimento conceitual da autoria e da obra por parte dos mecanismos de captura usados pela cultura e pelo comércio. Índices explicativos e operadores

de venda são as formas metabolizadas da autoria e da obra, implementadas pelo comércio, em sua captura que passam a usá-las como moedas informativas sobre a literatura e o mercado.

Em *O narrador*, Walter Benjamin (1936/1986) versa sobre as características da narrativa, da informação e do romance, afirmando que os dois primeiros têm como característica principal a utilidade. Eles seriam úteis, ainda que de formas diferentes.

A narrativa teria sua utilidade marcada pelos ensinamentos morais ou sugestivos diretamente relacionados a uma prática de vida. Seu caráter seria o de um sistema aberto, por depender da relação estabelecida na apropriação do conteúdo narrado. Já a informação se apresentaria como explicação de um fato, instaurando uma interpretação ou uma sentença como verdadeira e, por causa disto, possuiria um caráter mais fechado.

A informação teria então sua utilidade construída por um sistema de valor, o qual intentaria se estabelecer mediante um processo de universalização de peças de trocas valorativas. É neste contexto que gostaríamos de apresentar os conceitos tomados pela cultura e pelo comércio, os quais são usados como se fossem informações. Afinal, a *mass media* é evidentemente a cultura da informação.

Então, após termos nos debruçado sobre a crítica de cunho jornalístico, sua relação com a cultura de massa e o mercado, voltemos a nossa atenção novamente sobre a crítica literária e a sua relação com a esfera transcendente interpretacional.

Como afirmamos no início deste capítulo, a crítica literária estaria associada a uma terceira esfera relativa à leitura, só que ela teria um cunho transcendente à experiência, pois disseca os elementos das outras esferas, destilando os componentes explicativos da obra.

No entanto, como também salientamos, ela não teria uma forma totalmente coercitiva e restritora como poderíamos acreditar de antemão. A crítica também sofre da mesma condição da linguagem: a condição de estar entre automatismos e a liberdade.

Começemos então por uma análise conduzida por Umberto Eco (1996/2003), em um texto chamado “Sobre o estilo”. Neste escrito, ele salienta pelo menos três modos de manifestações críticas importantes no trato da obra literária: a resenha, a história da literatura e a crítica do texto. Todas estas são

formas de apreensões do objeto literário que impõem caminhos à apropriação leitora.

A *resenha*, segundo Eco, tem uma função “eminentemente informativa e diagnóstico-judicativa”. (Eco, 1996/2003, 154) O resenhista apresenta uma obra supostamente não conhecida pelos leitores, fazendo um texto em que dá informações gerais sobre a obra, acompanhadas por seu juízo estético. A resenha seria um texto que apresenta livros, em sua maioria, desconhecidos pelo público leitor, possibilitando torná-los conhecidos.

A segunda forma de crítica, evocada pelo autor italiano, seria a *história literária*, na qual o crítico traça considerações sobre obras conhecidas, que deveriam ser lidas (ou que se supõe que já foram lidas) pelo público leitor. Eco (1996/2003) afirma que “uma história da literatura pode ser rasteiramente manualista, mas por vezes torna-se ao mesmo tempo reconhecimento das obras e história das idéias”. (Eco, 1996/2003, 155)

Esta forma de crítica reconhece a obra como um trecho importante na história da idéias, colocando-a por vezes em relação com outras obras, locando-a em um gênero e explicando suas idéias pelo conjunto de idéias da época em que foi escrita. Como podemos intuir, esta forma de crítica tem um caráter informativo, ao apresentar as vicissitudes de quando a obra foi criada, e um caráter argumentativo, ao mostrar ao leitor por que a obra deveria ser lida.

Tanto no primeiro quanto no segundo caso, o crítico usa *algumas categorias e critérios de julgamento estéticos* para construir sua compreensão do texto literário. No entanto, será justamente com a terceira forma de crítica que o crítico tomará a obra, através de considerações mais extensas – diferentemente da resenha, que tece considerações breves sobre o texto – e mais detalhadas – ao contrário da história literária, que se caracteriza por ser uma análise mais geral. Esta manifestação crítica, Eco (1996/2003) chamou de *crítica do texto*, em que “o crítico deve assumir que o leitor nada sabe da obra, mesmo que se trate da Divina Comédia”. (Eco, 1996/2003, 156) Ele acrescenta que esta forma de crítica aponta para uma prerrogativa básica: o leitor deve ter em seu poder a obra comentada, para seguir as fabulações críticas que podem estar reivindicando “uma confirmação, uma reavaliação ou a destruição de um mito”. (Eco, 1996/2003, 156)

Eco ainda sublinha que esta terceira forma de crítica se diferencia das outras, porque “ela não prescreve os modos do prazer do texto, mas demonstra por que o texto pode produzir prazer”. (Eco, 1996/2003, 156)

É importante enfatizarmos estas duas expressões relativas a estas três formas de crítica: prescrição e demonstração. É neste ponto que afirmamos estar a crítica associada a esta esfera transcendente que é a esfera interpretacional. A crítica literária captura a obra a partir de categorias estéticas pré-concebidas, querendo impor caminhos à apropriação leitora, através de prescrições, demonstrações, explicações, ou seja, pela compreensão.

Sobre as obras literárias podem ser feitos os mais variados discursos, e uma obra pode ser tomada como campo de investigação sociológica, como documento para uma história das idéias, como indício psicológico ou psiquiátrico, como pretexto para uma série de considerações morais. (Eco, 1996/2003, 154)

Assim, vemos que as obras literárias são capturadas por diversos discursos exteriores à sua experiência, e os quais visam explicá-las por conceitos que não dizem nada à literatura.

Jouve (2002) afirma que a inscrição da obra literária por si só em um gênero e em um lugar na instituição literária direciona a sua apropriação pelo público leitor. Ele ainda aponta que o papel das introduções e dos comentários gerais da obra que a prefaciam têm o intuito de *explicar por que e como se deve ler* a obra apresentada. Contudo, salienta que a análise, com sua sede de verdade e de compreensão, não pode esgotar todas as formas de apreensão possíveis da obra. Daí, a característica importante, assinalada anteriormente, da liberdade leitora.

A crítica literária é uma atividade que, num certo aspecto, tenta murar a liberdade possível da experiência leitora. Quantos críticos já não receberam insultos e demonstrações de desprezo por parte de escritores, devido a esta atividade coercitiva que exercem.

Ao ser indagado sobre a função do crítico, em uma entrevista cedida a *Paris Review*, em 1956, Faulkner afirma:

O artista não tem tempo para escutar os críticos. Aqueles que querem ser escritores lêem resenhas, aqueles que querem escrever não têm tempo para ler resenhas. O crítico também está tentando dizer: ‘Joãozinho esteve aqui.’ Sua função não se dirige ao próprio artista. O artista está um degrau acima do crítico, pois está escrevendo alguma coisa que porá o crítico em movimento. O crítico

está escrevendo alguma coisa que porá todo o mundo em movimento, menos o artista. (Faulkner, 1956/1988, 49)

Cioran, em seu livro *Silogismos da Amargura*, também fala com ironia deste processo de interpretação da obra: “Tantas páginas, tantos livros que foram, para nós, fontes de emoção, e que relemos para estudar a qualidade dos advérbios ou a propriedade dos adjetivos.” (Cioran, 1952/1991, 12) Aqui, vemos como o livro nos emociona em nossa experiência de acolhimento e entendimento da obra e, posteriormente a ela, nos debruçamos sobre a interpretação e a compreensão, dissecando seus elementos.

A ironia refinada de Karl Kraus não poderia deixar de se voltar sobre estas formas de apreensões compreensivas das obras literárias:

Como os assassinos em Shakespeare, agora surgem em série literatos que querem assassinar Shakespeare. São personagens cômicos como aqueles e, como aqueles, permanecem sem recompensa. Apenas sua eficiência é menor e, por fim, jazem todos no chão, como os assassinos em Shakespeare. (Kraus, 1988, 119)

Milan Kundera também não deixou de professar injúrias aos críticos, mas, no caso, o alvo de seu ataque foram os biógrafos. Ao analisar o texto romanceado de Brod sobre Kafka, em que mostra como Brod apreende a obra de seu amigo à luz da vida e a interpreta de forma insatisfatória, Kundera insulta os biógrafos da seguinte forma: “Os biógrafos não conhecem a vida sexual de suas próprias esposas, mas acreditam conhecer a de Stendhal ou a de Faulkner.” (Kundera, 1993, 58)

É, por fim, Sartre que apresentará a imagem mais provocadora da figura do crítico literário, em seu *Qu'est-ce que la littérature?*:

É necessário lembrarmos que a maioria dos críticos são homens que não tiveram muita sorte e que, no momento em que iriam entrar em desespero, acharam um pequeno lugar tranqüilo de guardião de cemitério. (Sartre, 1948, 33)

Guardião de cemitério, interessante imagem sobre o trabalho crítico por vários motivos: (1) os conceitos de obra e autoria são componentes fechados explicativos, que muito se assemelham a catacumbas do sentido; (2) as convicções teóricas e interpretativas que visam sobrepujar a experiência com suas práticas de verdade e monopólio de sentido – como no exemplo do psicólogo marciano da

novela de Ray Bradbury – calam a proliferação de sentido decorrente do contato com as obras literárias; (3) o trabalho do crítico pode estar direcionado a textos de autores realmente mortos, os quais por isso mesmo não podem se defender da apropriação indevida de suas obras; (4) como os sentidos são congelados pelas práticas interpretativas, o crítico seria uma espécie de guardião destas práticas de imposição da boa leitura, um guardião dos monopólios do sentido, da verdade e das convicções teóricas.

Em relação a esta última e importante característica: a relação do crítico com os monopólios de sentido e das práticas de verdade sobre o objeto literário, tomemos a discussão estabelecida entre Roger Chartier e Pierre Bourdieu, no debate “A leitura como prática cultural” (2001).

Aqui, Chartier coloca questões importantes sobre o trabalho da crítica literária. Ao longo deste debate sobre as práticas de leitura, os autores concordam em que as leituras são plurais, mas sofrem as tensões produzidas pelos *protocolos da leitura*. A pergunta que Chartier levanta é a seguinte:

E essa leitura plural que identificamos como realidade e como instrumento de análise, não a negamos também, de um certo ponto de vista, ao estabelecer o que deve ser a justa leitura dos textos, que é reencontrar a posição do clérigo que dá a correta interpretação da Escritura? (Bourdieu, P. & Chartier, R., 2001, 242)

A partir desta questão, Bourdieu analisa o problema relativo ao estabelecimento do justo sentido das obras, através do trabalho dos intelectuais. Ele aponta como os intelectuais trabalham em um embate contínuo que pressupõe a necessidade de construir “o monopólio da leitura legítima”. (Bourdieu, P. & Chartier, R., 2001, 242)

Esta forma de trabalho que captura as obras para usá-las como *instrumentos de poder* trata de estabelecer o que deve ser lido e como a leitura deve ser conduzida. Bourdieu diz que a verdadeira cartada do trabalho intelectual está na compreensão de que “o poder sobre o livro é o poder sobre o poder que exerce o livro”. (Bourdieu, P. & Chartier, R., 2001, 243)

No entanto, Bourdieu mesmo afirma, a partir de questões levantadas pelo público ao final do debate, que há realmente uma luta entre o monopólio da leitura legítima e a força de fuga do próprio monopólio. Ele salienta um ponto já analisado aqui, com os textos de Blanchot, mas de uma forma um pouco diferente

e que, no caso, devemos acrescentar ao nosso questionamento. Trata-se do problema relativo ao excesso de interpretações que causam um efeito deletério à recepção do livro, tornando-o ilegível. Bourdieu, ao analisar a luta contra e por este monopólio, assinala que,

Atualmente, onde há ortodoxia, um monopólio da leitura legítima, um monopólio absoluto, não há mais leitura e freqüentemente nem mesmo leitores. (Bourdieu, P. & Chartier, R., 2001, 251)

Será por causa deste mesmo motivo que Susan Sontag (1961/1987), no artigo “Contra a interpretação”, do livro homônimo, analisa o problema relativo à esfera transcendente interpretacional e sua relação com a produção de verdade de caráter reacionário, que torna a obra literária algo sem a potência ressonante que tanto a caracteriza.

Proust, Joyce, Faulkner, Rilke, Lawrence, Gide... poderíamos continuar citando um autor após o outro, é interminável a lista daqueles em torno dos quais se formaram espessas incrustações de interpretação. (Sontag, 1961/1987, 17)

Incrustações de interpretação. Tal imagem serve para mostrar como a interpretação se cola às outras esferas imanentes à experiência, solapando e escondendo, atrás de crostas, a obra como espaço de ressonância.

No mesmo texto, Sontag (1961/1987) argumenta que a crítica pode ser uma atividade tanto libertadora – estando do lado de uma propagação ressonante, que toma a obra como um espaço aberto de potência criativa – como reacionária, despotencializando a obra e esmagando as ressonâncias subjetivas e as proliferações de sentido. Entretanto, acrescenta que a forma moderna da crítica literária estaria mais do lado deste último modo do que do primeiro. A crítica, segundo a autora norte-americana, asfixia os interstícios da propagação ressonante do espaço literário.

Neste ponto, Sontag pensa de uma maneira muito próxima à reflexão blanchotiana tecida em “Le pont de bois (la répétition, le neutre)”, texto contido em *L'Entretien Infini* (1969), no qual o autor francês salienta que o comentário cala o espaço de ressonância do campo experiencial do ler, devido à vontade, do comentário, de ser uma palavra reveladora da verdade da obra, completando a obra e tornando-a, desta maneira, muda, intransponível, sem potência e ilegível.

Palavra reveladora, usurpadora. Pois – é por demais explícito – se o comentário obstrui todos os interstícios, ou bem (por esta palavra ‘onidizente’ [omnidisante]) ele completa a obra, emudecendo-a, suprimindo o espaço de ressonância e, conseqüentemente, sendo ele mesmo por sua vez atingido pelo mutismo; ou bem ele se contenta, repetindo a obra, em repeti-la a partir desta distância que é sua reserva, não obstruindo-a, mas, ao contrário, deixando-a vazia, seja porque a designa circunscrevendo-a de muito longe, seja porque a traduz, em sua ambigüidade, por uma interrogação ainda mais ambígua, já que ela comporta a ambigüidade sobre ela própria, e acaba por se dissipar nela. (Blanchot, 1969, 571)

Por este trecho de *L'Entretien Infini* (1969), entendemos como a compreensão da obra – que acrescenta a ela uma revelação, completando-a – traz consigo o germe do mutismo. A compreensão e o comentário, ao invés de acolher a obra em um movimento, em que a ignorância e a ressonância estariam em jogo, apreendem a obra dentro de um processo transcendente à experiência que objetiva explicá-la, domá-la, através de suas ferramentas e categorias preestabelecidas. Este seria o perigo da interpretação: colocar na obra algo que não é da ordem da obra.

Para entendermos isso, poderíamos, junto a Sartre (1948), apresentar uma das síndromes intelectuais do nosso tempo: a interpretose psicanalítica.

Se somos versados um pouco em psicanálise, nosso prazer é perfeito: nós explicaremos *Le Contrat social* pelo complexo de Édipo e *L'Esprit des lois* pelo complexo de inferioridade; isto é, nós gozaremos plenamente da superioridade reconhecida que os cães vivos têm sobre os leões mortos. (Sartre, 1948, 36)

Vemos, aqui, o prazer que pode existir na explicação. A compreensão de um texto, a partir de categorias preestabelecidas, que serviriam de lupas para enxergar aquilo que o leitor comum não enxergaria, pode cegar muito mais do que podemos imaginar. Mas, como já assinalamos com Nietzsche, a explicação tem a ver com a tranquilidade, ela nos faz apreender o desconhecido e o irredutível da arte, a partir de teias conceituais que reduzem o irredutível a suas categorias, tomando o conhecido como parâmetro. No entanto, esta destilação intelectual não produz uma bebida alcoólica à altura da embriaguez proporcionada pela literatura antes de passar por este processo laborioso.

Este trecho de Sartre reverbera a sua expressão *guardião de cemitério*, quando ele aponta que a explicação e a compreensão são frutos do poder exercido pelos *cães vivos* contra os *leões mortos*.

O exercício da compreensão e da explicação tenta domar todos os leões mortos e evanescentes da experiência literária, e não só o escritor, como evocado claramente nesta imagem de Sartre. O aspecto mais reacionário da esfera interpretacional objetiva domar o escritor, o autor, o leitor e a obra, a partir de seus conceitos, para, conseqüentemente, calar o espaço de ressonância.

Outro autor que assinala o problema relativo à interpretação psicanalítica da obra é Giles Deleuze. Em *Lógica do sentido* (1969/2000), ele mostra que a psicanálise potencialmente poderia possibilitar encontros críticos proveitosos com a obra literária. Ela poderia promover sim exemplos de uma crítica libertadora. Contudo, a relação que se estabeleceu entre o saber psicanalítico e certas obras literárias (como a de Lewis Carroll, por exemplo) não tenha se encaixado em nada com esta possibilidade criativa:

O diagnóstico psicanalítico freqüentemente formulado sobre Lewis Carroll é: impossibilidade de enfrentar a situação edipiana, fuga diante do pai e renúncia à mãe, projeção sobre a garotinha ao mesmo tempo como identificada ao falo e como privada de pênis, regressão oral-anal que a isso se segue. Todavia, tais diagnósticos têm muito pouco interesse (...) (Deleuze, 1969/2000, 244)

De fato, estas apreensões que determinam o sentido da obra a partir de conceitos de uma ordem estranha e exterior à experiência literária, são movimentos que dialetizam e transformam a obra em algo muito diferente do que ela é. No caso da interpretação psicanalítica assinalada da obra de Carroll, a compreensão tenta transformar a obra em um quadro clínico. Doce ilusão da onipotência da clínica psicanalítica. Deleuze aponta bem, neste livro, que os grandes escritores estão mais próximos de serem *clínicos da civilização* do que meros doentes, esperando por um diagnóstico, construído pela sapiência de um médico ou de um psicanalista.

Até agora, enfatizamos que a cultura institucional é atravessada por uma força de enquadramento e unificação das obras literárias; que o comércio se apresenta como uma força pasteurizadora da transgressão; e que certo aspecto da crítica literária se mostra como uma força despotencializadora da leitura literária.

No entanto, para melhor compreendermos a dinâmica da esfera interpretacional, devemos adentrar mais ainda a seara das teorias da literatura⁵⁰.

Como afirmamos acima, a crítica literária se caracteriza por ser uma teoria sobre a literatura que tem o intuito de sistematizá-la.

Souza (2004), ao apresentar um plano geral das formulações teóricas e interpretativas em torno do objeto literário, aponta que existem dois grupos de teorias literárias: aquelas que defendem que a literatura deve ser apenas objeto de prazer, e as teorias que visam realmente a sua sistematização.

O grupo de teorias sistematizadoras da literatura se divide em posturas normativas, que postulam regras e preceitos para se julgar o objeto literário, e descritivas, que constroem teorias explicativas que dizem como a obra literária é e como deve ser apreendida. Afirma Souza que o caráter normativo entrou em crise no século XIX, dando lugar à postura descritiva-especulativa a partir de então.

No século XIX, atravessada pelo historicismo e pelo cientificismo vigentes à época, a crítica literária de tom descritivo-especulativa direcionou seu foco de atenção para elementos externos à obra no intuito de explicá-la e de sistematizá-la. Observamos, neste período, três grandes grupos relacionados à apreensão e à sistematização da literatura: a crítica biográfico-psicológica, que explicava a obra pela vida e personalidade do seu escritor (e que terá em Sainte-Beuve seu maior expoente); a crítica sociológica, que se apoiava no *contexto social da produção da obra*; e a crítica filológica, que se limitava aos fatos literários: inventário das fontes e influências da obra, reconstrução e explicação do texto, através de um trabalho árduo sobre as publicações antigas e a produção de notas esclarecedoras.

Poderíamos, ainda, apontar um quarto grupo, o qual não estaria ligado à teoria sistematizadora da obra, pois apostava em uma crítica das emoções, dos prazeres, apoiando-se em uma posição contrária ao cientificismo e ao objetivismo das outras teorias. Esta seria a crítica impressionista.

No século XX, com a crise das teorias positivistas e historicistas, ocorreu uma reviravolta na teoria literária. A crítica literária passou a buscar a construção de seus métodos próprios para a apreensão do objeto literário. As correntes

⁵⁰ Com Souza (2004), podemos afirmar que o termo *teoria da literatura* se popularizou no século XX, através da publicação do livro homônimo de Wellek e Warren. Gostaríamos também de salientar que usaremos, aqui, os termos teoria da literatura e crítica literária como sinônimos, significando, simplesmente, os sistemas de saberes relativos à apreensão do objeto literário.

emergentes partiram de um compromisso cientificista, contrárias que eram ao historicismo, ao positivismo e ao subjetivismo vigentes no século anterior.

Souza (2004) salienta que estas correntes firmaram seu compromisso, baseando-se em uma postura avessa às especulações históricas que fundavam conceitos explicativos, no que remetiam às contextualizações relativas à vida do escritor e à produção da obra. Deste modo, ele sublinha que a preocupação da teoria da literatura do século XX estaria mais relacionada ao próprio texto do que a estas explicações históricas exteriores à obra. Estas teorias seriam: *a estilística*, *o formalismo russo*, *a escola morfológica alemã*, *a nova crítica anglo-americana* e *a fenomenologia dos estratos*⁵¹.

Entre essas correntes encontramos em comum o mesmo empenho em reconceber os estudos da literatura, e segundo orientação que explicitamente se opunha à do século XIX. O que se pretende, então, é investigar não as causas exteriores supostamente determinantes do texto literário, mas o próprio texto, entendido como um arranjo especial de linguagem cujas articulações e organização podem ser descritas e explicadas na sua imanência, isto é, segundo sua coerência interna (e não segundo referentes situados fora do texto, na subjetividade do escritor ou na objetividade dos fatos e das relações sociais). (Souza, 2004, 35)

Desta afirmação esclarecedora, podemos indicar um ponto importante: a teoria da literatura tem, como foco principal, o estabelecimento de conceitos em torno da literatura, que tecem e constituem coerências relacionadas à obra, sejam elas ligadas a uma busca da coerência externa, calcada em remissões biográficas, psicológicas e históricas, ou associadas, como no caso das teorias apontadas acima, à busca da coerência interna do texto, construindo fabulações teóricas que explicam o texto como ele é. É como se a teoria da literatura implementasse uma luta contra os paradoxos da leitura e suas possíveis reverberações interpretativas, através do uso do conceito de coerência. Contra o delírio, a proliferação e o paradoxo, a teoria da literatura impõe o conceito de coerência.

Podemos visualizar, ainda, na crítica literária atual, remissões à figura autoral. Óbvio que não com o mesmo apreço que se tinha à época de Sainte-Beuve, mas a mitologia autoral ainda persiste, mesmo depois dos ataques que

⁵¹ Os autores principais destas correntes são: (1) *estilística*: Karl Vosler, Charles Baily, Leo Spitzer, Damaso Alonso, Erich Auerbach e Carlos Bousoño; (2) *formalismo russo*: o círculo lingüístico de Praga e a escola de Tartu; (3) *a escola morfológica alemã*: André Jolles; (4) *a nova crítica anglo-americana*: a escola de Chicago; e (5) *a fenomenologia dos estratos*: Ingarden. Discutiremos sobre a especificidade de algumas destas escolas mais adiante.

sofreu a partir da segunda metade do último século. Como apresentamos com Couturier (1995), a crítica francesa, até a época do panfleto barthesiano contra a onipotência da figura autoral na seara da teoria literária, era muito menos formal do que as teorias anglo-saxônicas. Ainda vemos uma preocupação com a coerência externa relativa à biografia, principalmente no traço da crítica de cunho jornalístico ou em correntes psicanalíticas, existencialistas, marxistas ou sociológicas do nosso tempo; ou ainda, preocupações com a coerência interna do texto, porém associadas à idéia da intencionalidade do escritor, inscrita no texto.

Em “A morte do autor”, Barthes (1968/1984) aponta que o Autor trava o fluxo da leitura literária. Poderíamos acrescentar que as idéias que circundam em volta da intenção do escritor, da intencionalidade do texto e até mesmo da noção de leitor implícito⁵² – este leitor supostamente programado pela obra literária – também são travas, protocolos de segurança, impostos pelo autor em sua associação com os operários da cultura para impedir a proliferação discursiva. No entanto, a beleza da obra literária está no seguinte: ela é irreduzível às explicações que são a ela endereçadas, como o afirma Lenoir em *L'oeuvre d'art*:

(...) mesmo se Valéry informa que o *Cimetière marin* nasceu do desejo de trabalhar sobre a forma do verso francês, seu poema continua, entretanto, irreduzível a esta explicação, como será a todas as outras. (Lenoir, 1999, 22)

Daí, podemos inferir que mesmo a vontade de quem escreveu a obra não sobrepuja os caminhos da apreciação leitora.

⁵² Com a Escola de Constância – a teoria da recepção –, um deslocamento de interesse nos estudos críticos teve sua emergência, colocando um foco de atenção na relação leitor-texto, antes legada ao silêncio. Esta escola crítica alemã se divide em duas abordagens marcantes: (1) a de Hans Robert Jauss, que sustenta um estudo histórico das recepções da obra literária; e (2) a de Wolfgang Iser – a teoria do leitor implícito –, que se atém a formulações teóricas acerca do leitor particular, apostando que um plano de recepção – um leitor suposto – já estaria programado no corpo textual. Jouve afirma que a teoria de Iser visa “mostrar, por um lado, como uma obra organiza e dirige a leitura, e, por outro, o modo como o indivíduo-leitor reage no plano cognitivo aos percursos impostos pelo texto”. (Jouve, 2002, 14) Esta teoria leva em conta o programa do texto que estaria em primeiro plano, e a relação do sentido entre o texto e o leitor, apresentando as partes subjetivas desta relação em segundo lugar. No entanto, o que gostaríamos de frisar é a importância dada ao leitor inscrito no texto – imagem explicativa que muito se assemelha à da intencionalidade do texto –, sendo, como sublinha Jouve, “a inscrição objetiva do destinatário no próprio corpo do texto”. (Jouve, 2002, 46) No entanto, como ele mesmo afirma, “o leitor postulado pelo texto permanece de fato, e apesar de tudo que se fala, uma conjectura”. (Jouve, 2002, 48) O leitor inscrito no texto tem seu parentesco direto com o autor instaurado na trama discursiva, pois ambos são frutos de postulações teóricas que visam compreender, explicar, domar e direcionar o sentido do fenômeno literário. Para um maior esclarecimento acerca da teoria da recepção, ver Jouve (2002) e Eagleton (1994/1999).

Contudo, como assinalamos com Eagleton (1994/1999) e agora com Souza (2004), as teorias da literatura têm tanto uma vertente da crítica ligada à imprensa e ao monopólio da distribuição e da venda de livros, quanto outra associada à luta pelo estabelecimento do monopólio da leitura legítima, que se relaciona com os embates teóricos internos à academia.

Em relação a estas últimas, podemos sublinhar, junto às considerações de Souza, que uma boa parte delas foge à remissão quase intuitiva – e muito explorada pela imprensa e pelo comércio – do homem à noção de origem, passando a se preocupar propriamente com elementos ligados ao texto em si.

Em sua introdução à teoria da literatura, Eagleton (1983/1997) comenta algumas teorias críticas dos nossos tempos, como a nova crítica norte-americana, a fenomenologia, a hermenêutica, a teoria da recepção, o estruturalismo, a semiótica, o pós-estruturalismo e a psicanálise.

Neste momento, faremos uma pequena digressão sobre a natureza destas escolas críticas, para darmos uma idéia geral de cada uma delas. Assim, logo em seguida, continuaremos nossa discussão sobre a esfera interpretacional, a crítica literária e sua dimensão política. Já que elas estariam associadas aos mecanismos transcendentais à experiência, tentando se apoderar da literatura em nome da linguagem do poder.

Então comecemos nosso pequeno desvio com intuito de descrever estas teorias literárias:

A nova crítica norte-americana se caracterizava por ser formalista, afastando a obra literária do seu contexto histórico e social e, conseqüentemente, das figuras do autor e do leitor. Ela apostava em uma compreensão do texto, entendido como objeto em si. Eagleton (1983/1997), em seu livro sobre a teoria literária, salienta que, para os novos críticos, “o poema dizia o que queria dizer, a despeito das intenções do poeta ou dos sentimentos subjetivos que o leitor experimenta com ele”. (Eagleton, 1983/1997, 65) A nova crítica está, comumente, associada aos seguintes nomes: Eliot, Richards, Leavis, W. Empson, C. Ransom, W.K. Wimsatt, C. Brooks, A. Tate, M. Bearsdsley e R.P. Blackmur.

A crítica fenomenológica tenta aplicar a fenomenologia husserliana aos estudos literários. Nesta concepção, através de uma redução fenomenológica, “o texto é reduzido a uma pura materialização da consciência do autor” (Eagleton, 1983/1997, 81) e, como em Husserl, estas propriedades ditas ‘puras’ devem ser

destacadas de seu contexto histórico, apostando que o significado é sempre intencional. Podemos visualizar este modo de compreensão da literatura nas obras ligadas à Escola de Genebra (Georges Poulet, Jean Starobinski, Jean Rousset, Jean-Pierre Richard e Emil Staiger).

A hermenêutica provém da crítica heideggeriana à fenomenologia husserliana, sustentando que, para se construir uma compreensão do texto literário, deve-se levar em conta o seu sentido no tempo, ou seja, o seu contexto histórico. Um importante teórico desta forma de crítica é o alemão Hans-Georg Gadamer.

A teoria da recepção salienta a importância de se estudar a figura do leitor. Existem três importantes teóricos desta escola: Jauss, Ingarden e Iser. Jauss formula uma nova forma de história literária, já que sua teoria se quer uma história das recepções das obras literárias. Já Ingarden e Iser se preocupam mais propriamente com a dinâmica da leitura. Ambos compreendem a leitura como um processo determinado por uma espécie de programa de leitura inscrito no corpo textual. No entanto, Ingarden afirma que mesmo as lacunas do texto, as quais dariam abertura à produção de contra-senso e à emergência da liberdade leitora, já estariam programadas no próprio texto. Iser tem uma postura mais liberal, indicando que existe uma pluralidade enorme de possibilidades de apreensões e de contra-sensos na leitura de uma obra literária. Todavia, afirma que mesmo a liberdade leitora deve seguir uma coerência interna ao próprio texto.

O estruturalismo se caracteriza por uma tentativa de compreender a obra literária a partir de estruturas profundas (que se encontrariam no próprio texto, descolado de seu contexto histórico) e entende a obra literária como uma estrutura funcional. Esta teoria busca detectar as estruturas da obra e formular suas leis de funcionamento. Ela recebeu influência dos estudos de Saussure sobre a lingüística e tem na escola de Praga (Jakobson, Mukarovsky, Vodika, entre outros) seus principais pensadores.

A semiótica muito se aproxima das preocupações teóricas do estruturalismo e tem no inglês Pierce seu precursor. Eagleton (1983/1997) afirma que esta proximidade com o estruturalismo se dá pela utilização dos mesmos métodos e que a semiótica teria um campo mais restrito de análise do que o estruturalismo, já que se apresenta como o estudo dos signos:

O que a semiótica representa, na verdade, é a crítica literária, transfigurada pela lingüística estrutural, transformada em um empreendimento mais disciplinado e menos impressionista que (...) está antes mais do que menos atento à riqueza da forma e da linguagem do que a maior parte da crítica tradicional. (Eagleton, 1983/1997, 142)

O pós-estruturalismo surgiu através da passagem de uma compreensão da obra como conceito fechado em que basta o crítico em seu estudo vislumbrar as estruturas profundas da escrita para um entendimento de que toda a leitura é plural. O texto *S/Z* de Barthes seria um exemplo paradigmático deste tipo de análise e a obra dos desconstrutivistas, de modo geral, também surge como uma forma de crítica às estruturas profundas e aos conceitos fechados da própria crítica literária.

Em relação à crítica psicanalítica, podemos dizer, com Eagleton, que ela pode ser uma teoria ligada a uma compreensão da obra literária que se debruça sobre *o autor da obra*, sobre *o seu conteúdo*, sobre *a sua construção formal*, ou até sobre *o leitor* propriamente, utilizando o arcabouço teórico construído pela teoria freudiana. No entanto, constatamos uma primazia das duas primeiras preocupações, sendo ambas posturas um tanto quanto reducionistas do seu objeto de estudo: a primeira voltada à intenção do autor no ato da escrita, e a segunda, a uma busca de compreensão do texto a partir das categorias freudianas, como, por exemplo, o complexo de Édipo, e assim por diante. Como Deleuze (1969/2000), Eagleton afirma que o possível encontro entre a psicanálise e a literatura seria potencialmente mais libertador do que esta mera visão reducionista da arte – que encontramos até na obra de seu fundador –, devido à preocupação com a dimensão do prazer, um tanto esquecida pelos estudiosos da literatura. Todavia, isto seria uma promessa de psicanálise, já que os psicanalistas, em sua maioria, ainda tentam com insistência enquadrar as obras em suas categorias preestabelecidas e reducionistas.

Não mergulharemos em uma explicação profusa das teorias supracitadas, mas vamos nos ater a uma reflexão propriamente política das relações de poder tecidas entre estas teorias e seu objeto de estudo: a literatura.

Como Eagleton indicou em *A Função da Crítica* (1994/1999), existe uma crítica literária mais associada às querelas internas à academia do que ao comércio. Estas críticas impõem seus modos de compreender a obra literária. Suas querelas barulhentas quanto ao sentido da obra só produzem o silêncio no campo

ressonante, talvez até mais do que os problemas levantados pela imprensa especializada.

Na conclusão do seu livro sobre a teoria da literatura, Eagleton sublinha como as instituições teóricas que se amontoam em torno do objeto literário visam a manutenção de instrumentos de poder e de controle. Sugere também que os literatos são “guardiões de um discurso” (Eagleton, 1983/1997, 277), expressão que muito se assemelha aos *guardiões de cemitério* de Sartre. E, após analisar estas teorias, denuncia: “A grande maioria das teorias literárias delineadas neste livro ressaltaram, em lugar de desafiar, os pressupostos de poder.” (Eagleton, 1983/1997, 269)

As teorias literárias e seu processo de captura da literatura constroem e, ao mesmo tempo, fiscalizam os instrumentos discursivos de poder sobre o objeto literário. Eagleton (1983/1997) sublinha o caráter policialesco deste aspecto da esfera interpretacional, apontando que as relações de poder entre a instituição acadêmico-literária e a sociedade se entrelaçam numa dinâmica que fiscaliza a escrita – ao determinar o que deve ser taxado de literário ou não –, que delega autoridades em se tratando do próprio discurso acadêmico – ao definir os guardiões do discurso que terão como tarefa a definição e a preservação deste discurso de poder sobre a literatura – e que classifica os usuários competentes ou não do discurso sobre o objeto literário. No caso, vemos como este aspecto reacionário da esfera interpretacional se articula de forma a se assemelhar a uma polícia da ordem dos discursos e dos livros.

O poder do discurso crítico articula-se em vários níveis. Ele tem o poder de ‘policar’ a língua, de determinar que certos enunciados devem ser excluídos por não se conformarem ao que é considerado um estilo aceitável. O poder de policar a própria escrita, de classificá-la de ‘literária’ e de ‘não-literária’, de perenemente grandiosa e de efemeramente popular. É o poder de autoridade diante dos outros, são as relações de poder entre os que definem e preservam o discurso, e os que a ele são admitidos seletivamente. É o poder de conferir ou não certificados àqueles que foram classificados como bons ou maus usuários do discurso. Trata-se, por fim, de uma questão de relações de poder entre instituição acadêmico-literária, onde tudo ocorre, e os interesses da sociedade em geral, cujas necessidades ideológicas serão servidas, e cujo pessoal será reproduzido pela preservação e ampliação controlada do discurso em questão. (Eagleton, 1983/1997, 279-280)

Para entendermos este movimento de captura, lembremos do que Kundera afirma sobre a literatura, em *Les Testaments Trahis* (1995). Ele indica que a

literatura tem, como questão primordial, a existência humana e que a manifesta através de problematizações que colocam nossas convicções sociais e individuais em xeque, mediante uma suspensão de juízo, destilada na dinâmica dos personagens.

Eagleton (1983/1997), em sua denúncia da dimensão política da crítica, mostra de forma sucinta como ela se vale de conceitos para obliterar e absorver os elementos questionadores da literatura. Deste modo, sublinha que a crítica teria uma natureza oposta à própria forma da literatura de se apresentar como questionamento difuso das convicções sociais.

Sempre ouvimos dizer que a literatura está vitalmente relacionada com as situações existenciais do homem: que ela é antes concreta do que abstrata, apresenta a vida em toda a sua rica variedade, e rejeita a investigação conceitual estéril, preferindo o sentimento e o gosto de se estar vivo. Paradoxalmente, a história da moderna teoria literária é a narrativa do afastamento dessas realidades, e da aproximação de uma gama aparentemente interminável de alternativas: o poema em si, a sociedade orgânica, as verdades eternas, a imaginação, a estrutura da mente humana, o mito, a linguagem e assim por diante. (Eagleton, 1983/1997, 269-270)

Assim, podemos pensar que os conceitos críticos, ao se quererem verdadeiras lupas para enxergarmos o objeto literário, nos afastam da literatura mais do que nos aproximam. É como se a crítica construísse anteparos que obstruíssem a passagem entre o leitor e o encontro ressonante. Através da maquinaria explicativa, ela captura a literatura, tornando-a aquilo que ela não é. A crítica, em sua tentativa de controlar o sentido do texto, acaba por apresentar um controle sobre o corpo do leitor, pois, no espaço de ressonância, leitor e obra jogam juntos um jogo paradoxal, e a crítica, com seu movimento de restituição de identidades e estabelecimento de sentidos, se caracteriza por um processo de dissolução dos paradoxos. Desta maneira, com Eagleton, podemos dizer que as mitologias críticas são aquelas que explicam a obra literária por movimentos que nos distanciam dos verdadeiros problemas existenciais contidos nela.

No entanto, como apontamos, a crítica literária também comporta a mesma condição da linguagem, mesmo sendo ela fruto de um movimento transcendente à experiência: a condição de ser atravessada por forças coercitivas e criativas.

Assim, será que podemos afirmar que a esfera interpretacional sempre se quer coercitiva e organizadora da literatura? Será que é possível uma crítica

libertadora que acolha os paradoxos da leitura e se apresente como uma crítica que seja fruto da propagação e, por conseqüência, do contágio?

Em *Linguagem e literatura* (1964/2000), Foucault aposta em uma possível resposta positiva. Caracteriza a literatura como uma *linguagem ao infinito* e, conseqüentemente, as maneiras de manifestar idéias a seu respeito também estariam do lado de uma *linguagem ao infinito*. Mas ressalva que a crítica seria segunda em relação à experiência escrita. A crítica seria transcendente à experiência, como já frisamos.

Nesta conferência de 1964, Foucault argumenta que há uma multiplicação de atos críticos que percorrem disciplinas e artes variadas e, inversamente a esta proliferação, dá-se o fenômeno de desaparecimento da figura do *homo criticus* – como os franceses de seu tempo assim o compreendiam: um homem que, influenciado por uma postura que remonta a de Sainte-Beuve, analisa criticamente o objeto literário à luz de elementos históricos, biográficos e exteriores à obra literária – como a figura autoral, por exemplo.

É curioso como o tom esperançoso com que Foucault se reporta às vicissitudes da crítica literária se aproxima da virulência do texto Barthesiano “A morte do autor” (1968/1984). Enquanto Barthes denuncia a figura do autor e do crítico, como travas do texto, Foucault anuncia o desaparecimento deste último – ao menos do crítico como visto pelo texto barthesiano – e o surgimento de possibilidades para a crítica que se assemelhariam as de Barthes.

Neste texto, Foucault assinala que a crítica, como instituição judicativa que se quer detentora da melhor leitura, perdeu sua força em seu tempo. Sublinhemos como este desaparecimento do crítico, anunciado pelo autor francês, soa um pouco impreciso se pensarmos que, quatro anos depois, Barthes ainda a denunciaria. No entanto, o interessante deste texto é a análise que Foucault faz da dinâmica desta linguagem segunda que é a crítica e sua possibilidade de liberação, a partir de atos críticos que fogem às dimensões comuns à teoria literária.

A literatura, segundo Foucault, se caracterizaria pela repetição da linguagem. Ela seria o espaço em que a linguagem se redobra ao infinito, em sua relação com o vazio da morte. Assim, a crítica seria a análise do que há de repetível no seio da literatura.

Foucault divide as posturas críticas em três formas de se relacionar com esta repetição da linguagem: a retórica, a crítica literária propriamente dita e a análise literária.

A retórica seria a forma crítica que se debruça sobre as figuras que se repetem e se combinam na dinâmica da linguagem literária; a crítica literária – cujo desaparecimento Foucault anuncia – seria a forma crítica que determina identidades psicológicas e históricas que explicariam a obra; e a análise literária estaria ligada ao estudo da literatura como linguagem que se auto-referencia.

Parece-me que é a análise dessa implicação da obra em si mesma, a análise dos signos pelos quais a obra não cessa de se designar no interior de si mesma, que dá sentido aos empreendimentos diversos e polimorfos chamados, hoje, de análise literária. (Foucault, 1964/2000, 162)

É importante observarmos a relação apontada, nesta conferência, entre a linguagem e o espaço. Foucault sublinha que a mitologia autoral e os conceitos críticos, comumente, estão ligados a uma contextualização temporal do texto literário, compreendendo, deste modo, a literatura a partir de uma “mitologia temporal da linguagem”. (Foucault, 1964/2000, 169) Daí, as questões que circundam os problemas da origem e da intenção serem tão importantes para esta forma de pensar a obra.

Havia sempre a necessidade, a nostalgia da crítica de encontrar os caminhos da criação, de reconstituir, em seu próprio discurso crítico, o tempo do nascimento e do acabamento que, pensava-se, deveria conter os segredos da obra. (Foucault, 1964/2000, 169)

Assim, Foucault aponta a importância de se entender a obra literária como um espaço, para não se recair nos mitos relativos à intencionalidade e à origem.

Mesmo criticando a noção de metalinguagem em Jakobson, as formulações de uma análise literária apontadas por Foucault apresentam o estudo da literatura a partir de um formalismo semiológico, que, mesmo sendo contrário aos desígnios da crítica francesa de sua época, parecem criar também conceitos despotencializadores da obra⁵³. No entanto, o mais interessante deste texto não é

⁵³ Este texto sofre influências do estruturalismo de seu tempo e será justamente por isso que irá soar, às vezes, como uma defesa do formalismo na análise da literatura, e que se contraporá à crítica francesa de seu tempo, a qual, como assinalamos ao comentar o artigo de Barthes, remetia a uma compreensão da obra literária a partir da vida do escritor ou de outros elementos externos a

este ponto, pois Foucault, mesmo depois de formular as camadas semiológicas a serem estudadas pela análise, assinala um caminho para a crítica que se quer mais liberador.

Ora, parece-me que atualmente o que há de importante na crítica é que ela está passando para o lado da escrita, e isso de dois modos. Em primeiro lugar, porque a crítica cada vez mais se interessa não pelo momento psicológico da criação da obra, mas pelo que é a escrita, pela própria densidade da escrita dos escritores, com suas formas, suas configurações. Em segundo lugar, porque a crítica deixa de querer ser uma leitura melhor, mais matinal, ou mais bem armada, e está se tornando, ela própria, um ato de escrita. (Foucault, 1964/2000, 156-7)

Foucault, nesta citação, se aproxima de Barthes por outro motivo: pela aposta de que os atos críticos, fugindo de suas características comuns de coerção e organização dos estímulos literários, parecem se proliferar, se propagar, de uma leitura vivenciada em seu espaço de ressonância corrente para uma escrita que se distribui em romances, poemas, reflexões e filosofias.

Observamos que a literatura impossibilita que ela própria venha a ser tomada por uma teia de relações que chamaríamos de uma tradição literária.

Assim Foucault apresenta a análise literária:

A análise literária, se ela tem um sentido, nada mais faz do que impossibilitar a crítica. Ela torna pouco a pouco visível, mas ainda nebulosamente, que a linguagem é cada vez menos histórica e sucessiva; ela mostra que a linguagem está cada vez mais distante de si própria, que ela se afasta de si como uma rede, que sua dispersão não se deve à sucessão do tempo, nem à correria noturna, mas à explosão, ao fulgor, à tempestade imóvel do meio dia. (Foucault, 1964/2000, 156-7)

Neste trecho, há uma ambigüidade, pois Foucault pode estar afirmando que a análise literária impossibilita a crítica propriamente dita, pois tem, como objeto de análise, o texto em seu espaço e em sua forma. No entanto, podemos pensar que a análise literária poderia, como a própria literatura, negar a si mesmo a idéia de tradição. Partindo disto, podemos também apontar a análise literária como sendo fruto do encontro com o espaço de ressonância que chamamos, junto a Blanchot, de espaço literário. Ela não quer se tornar uma tradição calcada em elementos fechados.

própria obra. E, como vimos, o formalismo também seria uma forma de compreensão da obra literária que se oporia ao acolhimento propriamente dito da literatura.

É como se ela fosse uma análise menor, no sentido que Deleuze e Guattari a pensam no seu livro sobre a obra de Kafka: uma análise que não levaria em conta arquétipos, associações livres e estruturas, ou seja, uma análise que não tomaria a obra pelos movimentos comuns à teoria literária de enquadramento da obra na dinastia da representação mediante o ato coercitivo e restritivo de interpretar. Esta análise levaria a teoria literária a uma espécie de libertação, que poderia ser observada, nos atos críticos que reverberam na própria arte e na filosofia. Estes atos se apresentam como uma leitura que acolhe a literatura, não para fazer de sua análise uma verdade sobre ela, mas, sim, o seu acolhimento reverbera sobre a escrita, tornando-se um pretexto para pensar diferentemente de si mesma, sem sistematizar e amarrar a literatura a conceitos explicativos que nada dizem sobre a própria experiência.

A crítica blanchotiana e sua análise da *parte do fogo* e do *espaço literário*; a filosofia deleuziana em seus comentários sobre as obras literárias de Proust, Carroll, entre outros autores; a obra de Ponge, em sua maneira de se debruçar sobre os próprios problemas da linguagem, através de seus poemas; quando Borges escreve literatura e, ao fazê-lo, faz crítica da literatura, como em seu *Pierre Ménard*; quando Lovecraft coloca nossa realidade em jogo, fazendo crítica das vicissitudes da leitura, ao demonstrar que a leitura de um livro, como o *Necronomicon*, pode levar à loucura. Estes exemplos mostram como a escrita reverbera idéias provenientes de outros encontros com a literatura, sem apresentá-las com a carapaça tênue da verdade teórica e dogmática.

Ousamos, assim, dizer que estas reverberações apontam para uma crítica menor, do mesmo modo que pensamos uma literatura menor no primeiro capítulo. Uma crítica que não quer ser compreendida como uma crítica e seus conceitos coercitivos que determinam a leitura legítima do texto literário, mas atos críticos que, ao pensarem junto à literatura e ao serem levados por sua reflexão profusa, pensam de forma a colocar as próprias convicções de uma leitura legítima em xeque.

Obviamente que estas reverberações críticas, transformadas em escritos, são mais raras ou mais difíceis de detectar do que imaginamos. No entanto, gostaríamos apenas de sublinhar que pode haver uma dimensão da esfera interpretacional que não sirva somente para os desígnios policialescos da cultura, do mercado e da própria crítica em suas tentativas de unificação, pasteurização,

sistematização e explicação da obra literária, o que descamba em uma despotencialização do espaço ressonante leitor.

Vimos, ao longo da presente tese, que, nas experiências totais do ler e do escrever, tanto a existência do leitor como a do escritor são delegadas pela obra, ao mesmo tempo que estas experiências os tomam em um movimento de evanescência e desaparecimento. Esta característica paradoxal da experiência seria sinônima do campo imanente, aberto pelo espaço literário.

Observamos também que mecanismos se apoderam destes dois elementos, transformando-os em conceitos que visam explicar a obra: a figura autoral e a do crítico. Crítico e autor são frutos da captura discursiva. Os movimentos transcendentais de captura tomam posse da obra, através destes processos ligados ao que chamamos de esfera interpretacional.

No entanto, estas considerações sobre a esfera transcendente interpretacional nos chamam a atenção para o caráter fugidio da literatura novamente. A literatura, ao ser capturada por estes movimentos, é transformada em algo muito diferente de sua natureza.

Em “La littérature encore une fois”, Blanchot (1969) sublinha que a literatura em sua essência é incapturável, fugindo aos movimentos de unificação e sistematização.

Esta idéia, tantas vezes proposta e sempre deslocada, é que, na literatura, evidencia-se uma afirmação irreduzível a todo processo unificador, não se deixando unificar e ela mesma não unificando, não provocando a unidade. (...) É porque a literatura não é verdadeiramente identificável, se ela é feita para decepcionar toda identidade e para enganar a compreensão como poder de identificar. (Blanchot, 1969, 594-595)

Assim, podemos terminar este capítulo, definindo a literatura como uma potência transgressiva, no reino da linguagem, que se apresenta como uma afirmação contra as idéias unificadoras de identidade e de tradição. No entanto, movimentos reativos a esta potência se pluralizam, no interior da linguagem mesma, para combater esta transgressividade, utilizando armas conceituais – como as noções de obra, obra-prima, autoria, tesouro cultural e assim por diante – e se materializando nos desígnios da cultura institucional, do mercado e de uma parte da crítica literária.

Conclusão

Ao longo da presente tese, examinamos a relação entre a literatura, a experiência e a subjetividade, passando por uma análise das experiências do ler e do escrever e dos personagens conceituais ligados à seara literária: escritor, autor, leitor e crítico.

Dividimos a presente argumentação em quatro capítulos. No primeiro, definimos a literatura através das obras de Barthes, Blanchot, Deleuze e Foucault. No segundo, analisamos a experiência da escrita literária e suas duas personagens principais: o escritor e o autor. No terceiro, examinamos a especificidade da experiência total do ler, enquanto, no quarto, observamos a dinâmica dos processos de captura da literatura implementados pela cultura institucional – o mercado e parte da crítica literária.

O caráter ambivalente e paradoxal da linguagem atravessou completamente nossa discussão. Tal caráter indica que a linguagem comporta, ao mesmo tempo, formas de automatismos, hábitos languageiros e de ordem, assim como de criações, liberdades e rebeldia. Esta característica reflete a própria condição humana e, por conseguinte, engloba a literatura e suas formas de captura e apreensão.

Vimos que estes vetores de transgressão e de limitação produzem personagens diferentes na trama literária, estando o autor e o crítico a serviço da linguagem do poder que captura a literatura, e o escritor e o leitor seriam estes que acolhem a obra, constituindo-se e desaparecendo em seu encontro com o fora nas experiências totais do escrever e do ler. Assim, sublinhamos que o escritor e o leitor são produtos do encontro com a obra, enquanto o autor e o crítico existem em função do trabalho de controle e domínio sobre a criação.

Deste modo, observamos que na linguagem existem vetores de criação e de aprisionamento. A literatura, o desaparecimento do escritor, a evanescência do leitor, o desmoronamento da linguagem cotidiana, o dismantelamento da obra, a morte do autor e as experiências totais do ler e do escrever estariam associados a este potencial transgressivo e criativo dos vetores que atravessam a linguagem. Enquanto a mitologia autoral, a essencialização da obra, a explicação, a compreensão, a interpretação, a informação, os conceitos críticos, os processos de

unificação e de sistematização da literatura seriam fruto dos vetores de captura da linguagem.

Assim, entendemos que, no âmbito da escrita, a questão da subjetividade perpassa a do desaparecimento do escritor e a da naturalização da figura do autor. Sobre o problema da importância ou não do artista frente à obra, ou ainda, da deglutição do escritor feita pela obra, Faulkner, em uma entrevista cedida a Jean S. V. Heuvel, em 1956, apresenta a seguinte reflexão:

Heuvel: E a respeito do senhor enquanto escritor?

Faulkner: Se eu não tivesse existido, algum outro teria escrito minhas obras, as de Hemingway, Dostoievski, de todos nós. Prova disso é que há cerca de três candidatos à autoria das peças de Shakespeare. Mas o importante é Hamlet e Sonho de uma noite de verão, não quem escreveu, e sim o fato de que alguém o tenha feito. O artista não tem importância. Só o que ele cria é importante, já que não há nada de novo a ser dito. (...)

Heuvel: Mas, mesmo que aparentemente não haja mais nada a ser dito, a individualidade do escritor não é importante?

Faulkner: Importantíssima para ele. Todos os outros deveriam estar ocupados demais com a obra para se preocuparem com a individualidade. (Faulkner, 1956/1988, 38)

Aqui, observamos como a individualidade do escritor deve ser descartada em nome da obra. O escritor não tem importância frente a ela. O que importa é se ela foi escrita ou não. Não é à toa que Blanchot afirma que, quando o autor é preferido à obra, eis um sinal da degradação da arte. Faulkner concordaria com o autor francês, pois, na experiência de escrever literatura, o escritor é convidado a se perder, a se retirar, a perecer em nome da independência da obra. Daí ele afirmar que a individualidade do artista não tem importância. Vivenciar a arte é se ocupar dela e não da vida daquele que a escreveu.

No entanto, percebemos um movimento de captura contrário à natureza fugidia da literatura – calcado na mitologização da figura autoral –, representando uma tentativa de contenção, de amarração do fluxo da linguagem, impedindo que aquele que escreve a obra desapareça por trás dela. O nome do autor é fruto da vontade de verdade, de controle e de domínio sobre a experiência de fluidez e proliferação de sentido no seio da linguagem. A dinâmica da autoria influi na apreensão da obra.

Podemos ressaltar esta dinâmica do nome do autor e do conceito fechado de obra em sua relação com o direcionamento de nossa percepção da arte, em uma

cena do filme de Bob Gale (2002), intitulado *Interstate 60*. Este filme, estrelado por James Marsden e Gary Oldman, traz a história de um jovem, Neal Oliver, que se encontra em um dilema existencial: seguir os seus sonhos ou ceder às pressões paternas na escolha de sua vida.

Neil, ao acordar de um acidente ocorrido no dia de seu aniversário de 22 anos, faz um pedido que é concedido pela figura enigmática do Sr. O.W. Grant. Ele pede para encontrar uma resposta para seu dilema: qual caminho devo seguir em minha vida?

Deste modo, O Sr. O.W. Grant faz Neal prosseguir em uma viagem na estrada 60, uma estrada que não se encontra em mapa algum. Nesta viagem, Neal depara com inúmeras pessoas e cidades estranhas, passando por várias aventuras insólitas.

Contudo, a cena que gostaríamos de retratar para ilustrar nossa argumentação é aquela em que Neal entra no Museu das Fraudes Artísticas (*Museum of Art Fraud*). Assim que ele adentra o museu, é recebido pela curadora. Ela lhe pede um favor: o de se passar por seu sobrinho aspirante a pintor. Neal aceita e segue-se uma das cenas mais intrigantes do filme.

A curadora mostra aos críticos de arte as cópias feitas por seu marido de obras de pintores famosos como Cézanne e Monet. Estes quadros são a preciosidade do museu, já que foram feitos com a maestria de um grande copista. Quando os críticos saem da sala de exposição, rapidamente a curadora abre uma passagem secreta que dá em um estúdio de pintura, fazendo Neal transportar os quadros para os cavaletes distribuídos na sala e se passar por seu criador.

Alguns minutos depois, chegam os críticos, os quais indagam sobre o suposto trabalho de Neal. Afirmam que seus quadros têm inúmeros problemas estruturais, que são cópias indignas por se tratar de um trabalho de iniciante. Estes quadros nos cavaletes estão à venda, mas nenhum dos críticos se dispõe a comprá-los, devido à constatação de que eles são cópias mal feitas.

Após a saída dos críticos, Neal e a curadora recolocam os quadros na sala de exposição e ela explica a Neal a natureza daquele jogo. Ela lhe revela que os quadros não seriam cópias e sim os próprios originais roubados por seu marido. Ele tinha acesso aos museus em que estes quadros estavam encerrados. Ele os copiava e trocava sua cópia feita com maestria pelo original.

A curadora explica que seu marido construiu este museu como uma espécie de brincadeira. O Museu das Fraudes Artísticas seria um museu que comporta originais passados por cópias. Deste modo, a brincadeira consistia em apresentar os originais – que seriam para as pessoas cópias muito bem feitas – aos olhos dos visitantes para depois distribuí-los nos cavaletes para vendê-los. A idéia de seu marido era de que somente uma pessoa que fosse realmente tocada pelo quadro deveria ser seu dono, e não estes museus que incorporam as obras de arte no conjunto mumificado dos tesouros culturais. As obras deveriam ficar com um homem que admirasse a pintura, que esta lhe inspirasse a beleza, mesmo sendo coberta pelo manto falso da noção de cópia. Assim, após revelar a natureza de seu jogo, a curadora afirma a Neal que nenhum quadro havia sido vendido até o momento.

O que podemos inferir desta cena? Os conceitos que giram em torno da arte muitas vezes cegam nossa percepção. Eles aprisionam a ressonância da literatura e da arte em geral (que seria atravessada pelo entrecchoque do sentir e do sentido), a partir de sentidos congelados, arquétipos dormentes que nada dizem sobre a experiência particular e intensa de se encontrar com a literatura e a arte.

Assim, nesta cena do filme, partindo da idéia de que os quadros seriam cópias, os críticos não conseguem experimentar os quadros senão através de padrões fechados que calam a ressonância experiencial. Já que o suposto autor dos quadros expostos era Neal Oliver, eles passam a desprezar os quadros que, na realidade, eram de Cézanne, Monet, entre outros. Deste modo, vemos como estes conceitos, fundados pela sapiência da crítica, da história e da cultura – a autoria sendo um deles – influenciam a apreensão da literatura.

Esta problemática relativa ao direcionamento de nossa percepção, nos levanta uma importante questão relativa à apreensão da arte: Devemos impor à arte a seriedade, a sapiência, a compreensão, ao invés de experimentarmos a ressonância – este processo que une o sentimento que sentimos e o sentido que damos? Devemos isolar o sentido da obra literária cirurgicamente da emoção ou fazer com que a obra seja o que ela é, algo que funciona no espaço de ressonância e que produz mudanças subjetivas e de sentido?

Para ilustrar esta questão, podemos nos valer de outro filme, no caso, *A Sociedade dos Poetas Mortos*, do diretor Peter Weir (1989), estrelado por Robin

Williams. O filme conta a estória de um professor de literatura, John Keating, e seus alunos da *Welton Academy*, uma escola tradicional no ano de 1959.

Os métodos de Keating tentavam levar seus alunos a pensarem por si mesmos. Em um de seus primeiros encontros com seus alunos, Keating faz sua turma ler a introdução do livro usado em seu curso sobre literatura, intitulado *Understanding Poetry*. Este texto descreve um método formalista de apreender a poesia. Nesta introdução, lida em voz alta por um dos alunos, o seu autor designa a força da poesia se valendo de gráficos e figuras que de nada se assemelham à leitura propriamente dita do poema. Nesta cena, após desenvolver o gráfico descrito pelo texto que pretendia absorver a poesia por conceitos formais, Keating manda seus alunos rasgarem esta introdução, por ser, segundo ele, uma bobagem que retirava da poesia o que ela tinha de mais precioso: a capacidade de nos afetar, de nos emocionar, de ser o campo de batalha onde o sentimento e o sentido se entrecrocavam neste jogo paradoxal encenado pela experiência de ler literatura.

Deste modo, gostaríamos de sublinhar esta tensão entre a ressonância da leitura literária e o silêncio produzido pela captura da obra. Podemos indicar que os movimentos de conceitualização vinculados à vontade de verdade produzem valores universalizantes que tanto servem como índices explicativos quanto operadores de venda de livros.

Estes valores são fruto do niilismo que atravessa nossa época. Uma época onde certos valores tentam tomar o lugar vazio deixado pela morte de Deus, seja nos âmbitos da ciência, da publicidade, do trabalho, ou seja, nos domínios do dia. O tempo em que vivemos é atravessado por esta claridade etérea, sustentada por valores como competência, utilidade, domínio de si, entre outras convicções inventadas para dominarmos e apaziguarmos os problemas profundos da existência.

Este niilismo solapa a ressonância, que seria um movimento contrário ao cinismo de nosso tempo. A literatura é capturada pelas teias de consumo, das mídias jornalísticas ou das interpretações acadêmicas, cobrindo-a pela carapaça da utilidade, da funcionalidade, entre outros rótulos. Isso apresenta a literatura ou a arte de um modo muito diferente de sua própria natureza.

No entanto, ainda a literatura, e a arte em geral, lutam contra estas capturas, ao promoverem o encontro com o frescor do pensamento livre, criticando as convicções que nos circundam.

Esta inutilidade da literatura sublinhada ao longo da tese aponta para uma característica importante: ela não nos ensina a sermos competentes, ela não tem uma função exterior à experiência, mas sua “utilidade”, se podemos chamar isto de utilidade, estaria em produzir o questionamento das convicções, dos padrões comportamentais e sociais que nos circundam, e que muitas vezes estão associados a cronificações, a preconceitos sociais, a doenças de hábitos, sendo ela uma experiência que possibilita quebrarmos estes padrões para assim encontrarmos a alteridade e a saúde. A literatura é realmente algo muito diferente da verdade, da convicção. Ela é saúde, no sentido em que coloca tudo em questão.

Referências Bibliográficas

ALMEIDA, L. **O Problema da Autoria: internet, literatura e ontologia.** (dissertação de mestrado). RJ: UFF, 2002.

ALMEIDA, L. & EIRADO, A. A morte ... Ou a Outra vida. Em: Revista Psicologia Clínica. **Tema: Vida.** (pp. 17-27) no. 15.1, RJ: Publicação do Departamento de Psicologia da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, 2003.

ANÔNIMO. **Traité des trois imposteurs.** France: Editions de l'Idée Libre, 1932. (Trabalho originalmente publicado em 1768)

BAÉZ, F. **História universal da destruição dos livros, das tábuas sumérias à guerra do Iraque.** Tradução de Léo Schlafman..RJ: Ediouro, 2006.

BARTHES, R. **Roland Barthes por Roland Barthes.** Tradução de L. Perrone-Moisés. SP: Cultrix, 1975.

_____ **Aula (aula inaugural da cadeira de semiologia literária do Colégio de França, pronunciada dia 7 de janeiro de 1977).** Tradução de Leyla Perrone Moisés. SP: Ed. Cultrix, 1978.

_____ Da ciência à literatura. Tradução de Mário Laranjeira. Em: **O Rumor da língua.** SP: Brasiliense, 1984, p.23-29. (trabalho originalmente publicado em 1967)

_____ A morte do autor. Tradução de Mário Laranjeira. Em: **O Rumor da língua.** SP: Brasiliense, 1984, p. 65-70. (trabalho originalmente publicado em 1968)

_____ Escrever, verbo intransitivo? Tradução de Mário Laranjeira. Em: **O Rumor da língua.** SP: Brasiliense, 1984, p 30-39. (trabalho originalmente publicado em 1970a)

_____ Escrever a leitura. Tradução de Mário Laranjeira. Em: **O Rumor da língua.** SP: Brasiliense, 1984, p. 40-42. (trabalho originalmente publicado em 1970b)

_____ Da obra ao texto. Tradução de Mário Laranjeira. Em: **O Rumor da língua.** SP: Brasiliense, 1984, p. 71-78. (trabalho originalmente publicado em 1971)

_____ A divisão das linguagens. Tradução de Mário Laranjeira. Em: **O Rumor da língua**. SP: Brasiliense, 1984, p. 110-122 (trabalho originalmente publicado em 1973)

_____ **O prazer do texto**. Tradução de J. Guinsburg. SP: Perspectiva, 2002. (trabalho originalmente publicado em 1973)

BENJAMIN, W. O narrador. Tradução de S.P. Rouanet. Em: **Obras escolhidas I, Magia e técnica**. SP: Brasiliense, 1988, p. 197-221. (Trabalho originalmente publicado em 1936)

BLANCHOT, M. **Faux Pas**. France: Éditions Gallimard, 1943.

_____ **Le livre à venir**. France: Gallimard, 1959.

_____ **L'Entretien Infini**. France: Gallimard, 1969.

_____ **De Kafka à Kafka**. France: Gallimard, 1981.

_____ **Après coup**. France: Les éditions de minuit, 1983.

_____ **O espaço literário**. Tradução de A. Cabral. RJ: Rocco, 1987. (Trabalho originalmente publicado em 1955)

_____ **A parte do fogo**. Tradução de Ana Maria Scherer. RJ: Rocco, 1997. (Trabalho originalmente publicado em 1949)

BORGES, J.L. Entrevista cedida a Jean Stein V. Heuvel. Tradução de Alberto Alexandre Martins Em: MAFFEI, M. (Orgs.). **Os Escritores: as históricas entrevistas da Paris Review**. SP: Companhia das letras, 1988, p. 195-224. (Entrevista cedida no ano de 1966).

_____ La poesia. Em: **Siete Noches**. (99-121 pp.). México: Fondo de Cultura económica, 1995.

BOURDIEU, P. & CHARTIER, R. A leitura: uma prática cultural (debate entre Pierre Bourdieu e Roger Chartier). Tradução de Cristiane Nascimento Em: CHARTIER, R. (Orgs.) **Práticas da leitura**. SP: Estação Liberdade, 2001, p. 231-253.

BRADBURY, R. **As crônicas marcianas**. RJ: Livraria Francisco Alves Editora, 1980.

BRUNN, A. **L'auteur, textes choisis & présentés par Alain Brunn**. France: GF Flammarion, 2001.

CARROLL, L. **Alice no país das Maravilhas**. Tradução de Rosaura Eichenberg. RS: LP&M, 2001.

- _____. *Através do espelho e o que Alice encontrou por lá*. Tradução de Maria Luiza X. de Borges. Em: **Alice, edição comentada: Aventuras de Alice no País das Maravilhas e Através do Espelho**. RJ: Jorge Zahar Editor, 2002, p. 125-266.
- CAVALLO, G. *Entre volumen e codex, a leitura no mundo romano*. Tradução de F. M. L. Moretto, G.M. Machado & J.A.M. Soares. Em: CAVALLO, G. & CHARTIER, R. (Orgs.). **História da leitura no mundo ocidental (vol. 1)**. SP: Ática, 1998, p. 71-102. (Trabalho originalmente publicado em 1997)
- CHARTIER, R. **A ordem dos livros. Leitores, autores e bibliotecas na Europa entre os séculos XIV e XVIII**. Tradução de M. D. Priori. Brasília: Ed. Universidade de Brasília, 1999. (Trabalho originalmente publicado em 1994)
- _____. **A aventura do livro do leitor ao navegador**. SP: Ed. UNESP/Imprensa Oficial do estado, 1999. (Trabalho originalmente publicado em 1997)
- _____. **Cultura escrita, Literatura e História**. RS: Artmed, 2001. (Trabalho originalmente publicado em 1999)
- _____. *Do livro à leitura*. Tradução de Cristiane Nascimento. Em: CHARTIER, R. (Orgs.). **Práticas da leitura**. SP: Estação Liberdade, 2001, p. 77-105.
- CIORAN, E. M. **Silogismos da Amargura**. Tradução de J.T. Brunn. RJ: Rocco, 1991. (Trabalho originalmente publicado em 1952)
- COUTURIER, M. **La figure de l'auteur**. France: Seuil, 1995.
- DARNTON, R. *Sexo dá o que pensar*. Em: NOVAES, A. (Orgs.). **Libertinos Libertários**. SP: Companhia das Letras, 1996, p. 21-42.
- DASTUR, F. *Hölderlin, Tragédia e Modernidade*. Tradução de A. Abranches. Em: HÖLDERLIN, F. **Reflexões**. RJ: Relumê-Dumará, 1994, p. 145- 205.
- DELEUZE, G. **Nietzsche et la philosophie**. France: Puf, 1962.
- _____. **Crítica e Clínica**. RJ: Ed. 34, 1997. (Trabalho originalmente publicado em 1993)
- _____. **Lógica do sentido**. Tradução de Luiz Roberto Salinas Fortes. SP: Perspectiva, 2000. (Trabalho originalmente publicado em 1969)
- _____. *Qu'est-ce que l'acte de création ?* Em: ____ **Deux régimes de fous: Textes et entretiens, 1975-1995**. France: Les Éditions de Minuit, 2003, p. 291-302. (Trabalho originalmente publicado em 1987)
- DELEUZE, G. & GUATTARI, F. **Kafka, pour une littérature mineure**. France: Les Éditions de Minuit, 1975.

_____ Introdução: Rizoma. Tradução de Aurélio Guerra Neto e Célia Pinto Costa. Em: **Mil Platôs, capitalismo e esquizofrenia (volume 1)**. RJ: Editora 34, 1995, p.11-47. (Trabalho originalmente publicado em 1980a)

_____ 20 de Novembro de 1923 – Postulados da Lingüística. Tradução de Ana Lúcia de Oliveira e Lúcia Cláudia Leão. Em: **Mil Platôs, capitalismo e esquizofrenia (volume 2)**. RJ: Editora 34, 1995, p. 11-59. (Trabalho originalmente publicado em 1980b)

DE MAN, P. La circularité de l'interprétation dans l'œuvre critique de Maurice Blanchot. Em: Char, R & als. **Maurice Blanchot**. Revue Critique (Revue Mensuelle, Tome XXII, 17^{ème} Année, Juin 1966). Paris : Editions de Minuit, 1966, p. 547-560.

DOSTOIEWSKI, F. **Uma História Lamentável**. RJ: Paz e Terra, 1996.

DURANÇON, J. **Georges Bataille**. France: Gallimard, 1976.

DURAS, M. **Écrire**. France: Gallimard, 1993.

EAGLETON, T. **Teoria da literatura: uma introdução**. Tradução de Waltensir Dutra. SP: Martins Fontes, 1997. (Trabalho originalmente publicado em 1983)

_____ **A função da crítica**. SP: Livraria Martins Fontes editora, 1999. (Trabalho originalmente publicado em 1994)

ECO, U. Sobre o estilo. Tradução de Eliana Aguiar. Em: **Sobre a literatura**. RJ: Record, 2003, p.151-166. (Trabalho originalmente publicado em 1996)

_____ Sobre algumas funções da literatura. Tradução de Eliana Aguiar. Em: **Sobre a literatura**. RJ: Record, 2003, p. 9-22. (Trabalho originalmente publicado em 2001)

FAULKNER, W. Entrevista cedida a Jean Stein V. Heuvel. Tradução de Alberto Alexandre Martins. Em: MAFFEI, M. (Orgs.). **Os Escritores: as históricas entrevistas da Paris Review**. SP: Companhia das letras, 1988, p. 35-52. (Entrevista cedida no ano de 1956).

FOUCAULT, M. La pensée du dehors. Em: Revue Critique. **Maurice Blanchot**. Revista mensal –Tomo XXII – No. 229 – Junho de 1966. France: Editions de Minuit, 1966, p. 533-546.

_____ Nietzsche, la généalogie, l'histoire. Em: **Dits et écrits II (1970-1975)**. Édition établie sous la direction de Daniel Defert et François Ewald. Paris, France: Ed. Gallimard, 1994, p.136-156. (Trabalho originalmente publicado em 1971)

_____ **A ordem do discurso.** Tradução de L. F. A. Sampaio. Lisboa, Portugal: Ed. Loyola, 1996. (Trabalho originalmente publicado em 1971)

_____ **A verdade e as formas jurídicas.** Tradução de R. Machado & E. J. Morais. RJ: PUC-Rio, Nau Ed. 1996. (Trabalho originalmente publicado em 1973)

_____ Loucura, Literatura, Sociedade. Tradução de V. L. A. Ribeiro. Em: **Ditos e Escritos I. Problematização do Sujeito: Psicologia, Psiquiatria e Psicanálise.** RJ: Forense Universitária, 1999, pp. 210-134. (Trabalho originalmente publicado em 1970)

_____ Linguagem e literatura. Em: MACHADO, R. **Foucault, a filosofia e a literatura.** RJ: JZE, 2000, p. 137-174. (Trabalho originalmente publicado em 1964)

_____ Prefácio à Transgressão. Tradução de I. A. D. Barbosa. Em: **Ditos e Escritos III. Estética: Literatura e Pintura, Música e Cinema.** RJ: Forense Universitária, 2001, p. 28-46. (Trabalho originalmente publicado em 1963a)

_____ A Linguagem ao Infinito. Tradução de I. A. D. Barbosa Em: **Ditos e Escritos III. Estética: Literatura e Pintura, Música e Cinema.** (). RJ: Forense Universitária, 2001, p. 47-59. (Trabalho originalmente publicado em 1963b)

_____ O Que é um Autor? Tradução de I. A. D. Barbosa Em: **Ditos e Escritos III. Estética: Literatura e Pintura, Música e Cinema.** RJ: Forense Universitária, 2001, p. 264-298. (Trabalho originalmente publicado em 1969)

GOMBROWICZ, W. Philifor, alma de criança. Tradução de Álvaro Cabral. Em: **Bakakai.** RJ: Ed. Expressão e cultura1, 1968, p. 86-100. (Trabalho originalmente publicado em 1935)

_____ **Testament, entretiens avec Dominique de Roux.** France: Gallimard, 1996. (Trabalho originalmente publicado em 1968)

GOULEMOT, J.M. Da leitura como produção de sentidos. Tradução de Cristiane Nascimento. Em: CHARTIER, R (Orgs.). **Práticas da leitura.** SP: Estação Liberdade, 2001, p. 107-115.

GRAFTON, A. O leitor humanista. Tradução de C. Cavalcanti, F. M. L. Moretto, G.M. Machado & J.A.M. Soares. Em: CAVALLO, G. & CHARTIER, R. (Orgs.). **História da leitura no mundo ocidental (vol. 2).** SP: Ática, 1999, p. 5-46. (Trabalho originalmente publicado em 1997)

- HAMESSE, J. O modelo escolástico da leitura. Tradução de F. M. L. Moretto, G.M. Machado & J.A.M. Soares. Em: CAVALLO, G. & CHARTIER, R. (Orgs.). **História da leitura no mundo ocidental (vol. 1)**. SP: Ática, 1998, p. 123-146. (Trabalho originalmente publicado em 1997)
- HERÁCLITO DE ÉFESO. Heráclito de Éfeso, doxografia, fragmentos e crítica moderna. Em: DE SOUZA, J. C. et al. (Orgs.). **Pré-socráticos, fragmentos, doxografia e comentários**. (col. Os pensadores). SP: Nova Cultural Ltda, 1996, p. 81-138. (Fragmentos realizados aproximadamente entre 540 e 470 A.C.)
- HOUELLEBECQ, M. **La possibilite d'une île**. France: Librairie Arthème Fayard, 2005.
- JANOUCHE, G. **Conversas com Kafka**. RJ: Ed. Nova Fronteira, 1983.
- JOUBE, V. **leitura**. Tradução de Brigitte Hervot. SP: Ed. Unesp, 2002. (Trabalho originalmente publicado em 1993).
- KUNDERA, M. **A insustentável leveza do ser**. Tradução de Teresa B. Carvalho da Fonseca. RJ: Ed. Nova Fronteira, 1983.
- _____ **L'art du roman**. France: Gallimard, 1986.
- _____ Entrevista cedida a Christian Salmon. Tradução de Alberto Alexandre Martins. Em: MAFFEI, M. (Orgs.). **Os Escritores: as históricas entrevistas da Paris Review**. SP: Companhia das letras, 1988, p. 315-327. (Entrevista cedida no ano de 1983).
- _____ **Les Testaments trahis**. France: Gallimard, 1993.
- _____ **La Valse aux adieux**. France: Gallimard, 1999. (Trabalho originalmente publicado em 1973)
- _____ **Le Rideau, essai en sept parties**. France: Gallimard, 2005.
- KRAUS, K. **Ditos e desditos**. SP: Ed. Brasiliense, 1988.
- LALANDE, A. **Vocabulário Técnico e Crítico da Filosofia**. Tradução de F. S. Correia, M.E.V. Aguiar, J.E. Torres & M.G. Souza. SP: Martins Fontes, 1996. (Trabalho originalmente publicado em 1926)
- LENOIR, B. **L'oeuvre d'art, textes choisis & présentés par Béatrice Lenoir**. France: GF Flammarion, 1999.
- LESSA, R. **Veneno Pirrônico, ensaios sobre o ceticismo**. RJ: Francisco Alves, 1997. (Trabalho originalmente publicado em 1995)
- LÉVINAS, E. Le Regard du poète. Em **Sur Maurice Blanchot**. France: Fata Morgana, 1975. (Trabalho originalmente publicado em 1956)

_____ Entretien avec André Dalmas. Em **Sur Maurice Blanchot**. France: Fata Morgana, 1975. (Trabalho originalmente publicado em 1971)

LOVECRAFT, H.P. **O caso de Charles Dexter Ward**. Tradução de Ana Maria Capovilla. RS: L&PM, 1997.

_____ Nas muralhas de Erix. Tradução de Celso Mauro Paciornik. Em: **A maldição de Sarnath**. SP: Iluminuras, 2001, p. 152-188.

MAIA NETO, J.R. O tratado dos três impostores e reações judaicas ao ataque libertino à revelação. Em: NOVAES, A. (Orgs.). **Libertinos Libertários**. SP: Companhia das Letras, 1996, p. 145-163.

MAUPASSANT, G. Apparition. Em: **Le Horla et autres récits fantastiques**. France: Librairie Générale Française, 2000, p. 89-97. (Trabalho originalmente publicado em 1883)

MONZANI, L. Origens do discurso libertino. Em: NOVAES, A. (Orgs.). **Libertinos Libertários**. SP: Companhia das Letras, 1996, p. 193-217.

NIETZSCHE, F. **Ecce homo. Como alguém se torna o que é**. Tradução de Paulo César de Souza. SP: Cia das letras, 1995.

_____ **A gaia ciência**. Tradução de Paulo César de Souza. SP: Companhia das letras, 2001. (Trabalho originalmente publicado em 1887)

_____ Fragmentos finais. Tradução de Flávio R. Kothe. Brasília: Ed. Unb, 2002.

_____ **Crepúsculo dos ídolos, ou, como se filosofa com o martelo**. Tradução de Paulo César de Souza. SP: Cia. das letras, 2006. (Trabalho originalmente publicado em 1888)

_____ Introdução teórica sobre a verdade e a mentira no sentido extra-moral. Tradução de Ana Lobo. Em: **O livro do filósofo**. Portugal: Rés, s.d., p.89-109. (Trabalho originalmente publicado em 1873)

_____ **Fragmentos finais**. Tradução de Flávio R. Kothe. Brasília: Ed. Unb, 2002.

NOILLE-CLAUZADE, C. **Le style, textes choisis & présentés par Christine Noille-Clauzade**. France: GF Flammarion, 2004.

NOVAES, A.et al. **Libertinos e Libertários**. SP: Companhia das letras, 1996.

ORWELL, G. Por que escrevo. Em: **Dentro da baleia e outros ensaios**. Tradução de José Antonio Arantes. SP: Companhia das letras, 2005, p. 21-31. (Trabalho originalmente publicado em 1946)

- _____ 1984. Tradução de Wilson Velloso. SP: Ed. Nacional, 1983.
- PARKES, M. Ler, escrever, interpretar o texto, práticas monásticas na Alta Idade Média. Tradução de F. M. L. Moretto, G.M. Machado & J.A.M. Soares. Em: CAVALLO, G. & CHARTIER, R. (Orgs.). **História da leitura no mundo ocidental (vol. 1)**. SP: Ática, 1998, p. 103-122. (Trabalho originalmente publicado em 1997)
- PIEGAY-GROS, N. **Le lecteur, textes choisis & présentés par Nathalie Piegay-Gros**. France: GF Flammarion, 2002.
- POE, E. A. O gato preto. Tradução de Brenno Silveira e outros. Em: **Histórias Extraordinárias**. SP: Abril Cultural, 1981, p. 39-52.
- PRADO JR., B. A filosofia das luzes e as metamorfoses do espírito libertino. Em: NOVAES, A. (Orgs.). **Libertinos Libertários**. SP: Companhia das Letras, 1996, p. 43-57.
- PROUST, M. **Contre Sainte-Beuve**. France: Gallimard, 1954.
- ROBBE-GRILLET, A. **Por um novo romance**. Publicações Europa-América, 1965.
- RUSHDIE, S. **Les versets sataniques**. France: Plon, 1989.
- SAENGER, P. (1998). Ler nos séculos finais da Idade Média. Tradução de F. M. L. Moretto, G.M. Machado & J.A.M. Soares. Em: CAVALLO, G. & CHARTIER, R. (Orgs.). **História da leitura no mundo ocidental (vol. 1)**. SP: Ática, 1998, p. 147-184. (Trabalho originalmente publicado em 1997)
- SARTRE, J.P. La nausée. France: Gallimard, 1938.
- _____ Sartoris par W. Faulkner. Em: **Situations I, essais critiques**. France: Gallimard, 1947, p. 7-12. (Trabalho originalmente publicado em 1938a)
- _____ A propos de John dos Passos et de <1919>. Em: **Situations I, essais critiques**. France: Gallimard, 1947, p. 14-25. (Trabalho originalmente publicado em 1938b)
- _____ M. François Mauriac et la liberte. Em: **Situations I, essais critiques**. France: Gallimard, 1947, p. 36-57. (Trabalho originalmente publicado em 1939)
- _____ Un nouveau mystique. Em: **Situations I, essais critiques**. France: Gallimard, 1947, p. 143-188. (Trabalho originalmente publicado em 1943)
- _____ **Qu'est-ce que la littérature ?** France Gallimard, 1948.
- _____ **O imaginário**. Tradução de Duda Machado. SP: Ed. Ática, 1996.

SLOTERDIJK, P. **No mesmo barco: ensaio de hiperpolítica**. SP: Estação Liberdade, 1999. (Trabalho originalmente publicado em 1993)

_____ **O quinto “evangelho” de Nietzsche**. É possível melhorar a boa nova (conferência proferida em Weimar, no dia 25 de outubro de agosto de 2000, para comemorar o centenário da morte de Fiedrich Nietzsche). RJ: Tempo Brasileiro, 2004.

SONTAG, S. **Contra a interpretação**. Tradução de Ana Maria Capovilla. Em: **Contra a interpretação**. Porto Alegre: L&PM, 1987, p. 11-23. (Trabalho originalmente publicado em 1961)

SOUZA, R. A. **Teoria da literatura**. SP: Ática, 2004.

STENDHAL. **O vermelho e o negro**. Tradução de Maria Cristina F. da Silva. SP: Nova cultural, 1995. (Trabalho originalmente publicado em 1830)

TROUSSON, R. (1996). Romance e libertinagem no século XVIII na França. Em: NOVAES, A. (Orgs.). **Libertinos Libertários**. SP: Companhia das Letras, 1996, p. 165-182

VIGOTSKI, L. S. **A tragédia de Hamlet, príncipe da Dinamarca**. Tradução de P. Bezerra. SP: Martins Fontes, 1999.

WILDE, O. **O Retrato de Dorian Gray**. Tradução e Organização de O. Mendes. Em: **Oscar Wilde – obra completa**. RJ: Editora Nova Aguilar, 1995. (Texto originalmente publicado em 1891)