

O AUTOR COMO GESTO

Em 22 de fevereiro de 1969, Michel Foucault proferiu sua conferência *O que é um autor?* perante os membros e os convidados da Sociedade Francesa de Filosofia. Dois anos antes, a publicação de *As palavras e as coisas* o havia tornado famoso subitamente, e entre o público (estando presentes, entre outros, Jean Wahl, que apresentou o conferencista, Maurice de Gandillac, Lucien Goldmann e Jacques Lacan) não era fácil fazer a distinção entre a curiosidade mundana e as expectativas pelo tema anunciado. Logo depois das primeiras frases, Foucault formula, com uma citação de Beckett ("O que importa quem fala, alguém disse, o que importa quem fala"), a indiferença a respeito do autor como mote ou princípio fundamental da ética da escritura contemporânea. No caso da literatura — sugere ele — não se trata tanto da expressão de um sujeito quanto da abertura de um espaço no qual o sujeito que escreve não pára de desaparecer: "a marca do autor está unicamente na singularidade da sua ausência".

Porém, a citação de Beckett apresenta no seu enunciado uma contradição que parece lembrar ironicamente o tema secreto da conferência. "O que importa quem fala, alguém disse, o que importa quem fala." Há, por conseguinte, *alguém* que, mesmo continuando anônimo e sem rosto, proferiu o enunciado, alguém sem o qual a tese, que nega a importância de quem fala, não teria podido ser formulada. O mesmo gesto que nega qualquer relevância à identidade do autor afirma, no entanto, a sua irreduzível necessidade.

Nessa altura, Foucault pode esclarecer o sentido de sua operação. Ela se fundamenta na distinção entre duas noções que freqüentemente são confundidas: o autor como indivíduo real, que ficará rigorosamente fora de campo, e a função-autor, a única na qual Foucault concentrará toda a sua análise. O nome de autor não é simplesmente um nome próprio como os outros, nem no plano da descrição nem naquele da designação. Se, por exemplo, me dou conta de que Pierre Dupont não tem olhos azuis, ou não nasceu em Paris conforme acreditava, ou não exerce a profissão de médico — o que, por algum motivo, lhe atribuía —, o nome próprio Pierre Dupont continuará para sempre

referindo-se à mesma pessoa; mas se descobro que Shakespeare não escreveu as tragédias que lhe são atribuídas e, pelo contrário, escreveu o *Organon* de Bacon, certamente não se poderá dizer que o nome de autor Shakespeare não tenha mudado sua função. O nome de autor não se refere simplesmente ao estado civil, não "vai, como acontece com o nome próprio, do interior de um discurso para o indivíduo real e exterior que o produziu"; ele se situa, antes, "nos limites dos textos", cujo estatuto e regime de circulação no interior de uma determinada sociedade ele define. "Poder-se-ia afirmar, portanto, que, em uma cultura como a nossa, há discursos dotados da função-autor, e outros que são desprovidos dela... A função-autor caracteriza o modo de existência, de circulação e de funcionamento de certos discursos no interior de uma sociedade."

Disso nascem as diferentes características da função-autor no nosso tempo: um regime particular de apropriação, que sanciona o direito de autor e, ao mesmo tempo, a possibilidade de distinguir e selecionar os discursos entre textos literários e textos científicos, aos quais correspondem modos diferentes da própria função; a possibilidade de autenticar os textos, constituindo-os em cânone ou, pelo contrário, a possibilidade de certificar o seu caráter apócrifo; a dispersão da função enunciativa simultaneamente em mais sujeitos que ocupam lugares diferentes; e, por fim, a possibilidade de construir uma função trans-discursiva, que constitui o autor, para além dos limites da sua obra, como "instaurador de discursividade" (Marx é muito mais do que o autor de *O capital*, e Freud é bem mais que o autor de *Interpretação dos sonhos*).

Dois anos depois, ao apresentar na Universidade de Buffalo uma versão modificada da conferência, Foucault opõe ainda mais drasticamente o autor-indivíduo real à função-autor. "O autor não é uma fonte infinita de significados que preenchem a obra, o autor não precede as obras. É um determinado princípio funcional através do qual, em nossa cultura, se limita, se exclui, se seleciona: em uma palavra, é o princípio através do qual se criam obstáculos para a livre circulação, a livre manipulação, a livre composição, decomposição e recomposição da ficção."

Nessa divisão entre o sujeito-autor e os dispositivos que consolidam a sua função na sociedade, volta a aparecer um gesto que marca profundamente a estratégia foucaultiana. Por um lado, ele repete com alguma frequência que nunca deixou de trabalhar sobre o sujeito; por outro, no contexto das suas pesquisas, o sujeito como indivíduo vivo sempre está presente apenas através

dos processos objetivos de subjetivação que o constituem e dos dispositivos que o inscrevem e capturam nos mecanismos do poder. Provavelmente é por esse motivo que críticos hostis puderam questionar em Foucault, e não sem incoerência, a presença contemporânea de uma absoluta indiferença pelo indivíduo em carne e osso, e de um olhar decididamente estetizante a respeito da subjetividade. Aliás, Foucault tinha plena consciência dessa aparente aporia. Ao apresentar, no início dos anos 80, o próprio método para o *Dictionnaire des philosophes*, ele escrevia que "rejeitar o recurso filosófico a um sujeito constituinte não significa agir como se o sujeito não existisse, e fazer disso uma abstração a favor de uma pura subjetividade; tal rejeição tem, sim, por objetivo fazer aparecer os processos próprios que definem uma experiência na qual o sujeito e o objeto 'se formam e se transformam' um em relação ao outro e em função do outro". E a Lucien Goldmann que, no debate após a conferência sobre o autor, lhe atribuía a intenção de cancelar o sujeito individual, ele podia responder ironicamente: "definir como se exerce a função-autor [...] não equivale a dizer que o autor não existe [...] Retenhamos, portanto, as lágrimas".

Nessa perspectiva, a função-autor aparece como processo de subjetivação mediante o qual um indivíduo é identificado e constituído como autor de um certo *corpus* de textos. Falta dizer que, desse modo, toda investigação sobre o sujeito como indivíduo parece ter que ceder o lugar ao *registro*^{*}, que define as condições e as formas sob as quais o sujeito pode aparecer na ordem do discurso. Nessa ordem, segundo o diagnóstico que Foucault não pára de repetir, "a marca do escritor reside unicamente na singularidade da sua ausência; a ele cabe o papel do morto no jogo da escritura". O autor não está morto, mas pôr-se como autor significa ocupar o lugar de um morto. Existe um sujeito-autor, e, no entanto, ele se atesta unicamente por meio dos sinais da sua ausência. Mas de que maneira uma ausência pode ser singular? E o que significa, para um indivíduo, ocupar o lugar de um morto, deixar as próprias marcas em um lugar vazio?

Na obra de Foucault talvez haja um só texto no qual essa dificuldade brota tematicamente na consciência, em que a ilegibilidade do sujeito aparece por um instante em todo o seu esplendor. Trata-se de *A vida dos homens infames*, concebido originalmente como prefácio de uma antologia de documentos de arquivo, registros de internação ou *lettres de cachet*, em que o encontro com o

* *Registro* é uma coletânea de atas e documentos, resumidos ou transcritos em suas partes consideradas essenciais, ou então um resumo de um determinado documento histórico. (N. T)

poder, no mesmo momento em que as deixa marcadas de infâmia, arranca da noite e do silêncio existências humanas que, do contrário, não teriam deixado nenhum sinal de si. O gesto de escárnio do sacristão ateu e sodomita Jean-Antoine Touzard, internado em Bicêtre em 21 de abril de 1701, e o obscuro e obstinado vagabundear de Mathurin Milan, internado em Charenton em 31 de agosto de 1707, brilham apenas por um instante no feixe de luz que projeta sobre eles o poder; no entanto, naquela instantânea fulguração, algo ultrapassa a subjetivação que os condena ao opróbrio, e fica sinalizado nos enunciados lacônicos do arquivo como o sinal luminoso de outra vida e de outra história. Certamente as vidas infames aparecem apenas por terem sido citadas pelo discurso do poder, fixando-as por um momento como autores de atos e discursos celerados; mesmo assim, assim como acontece nas fotografias em que nos olha o rosto remoto e bem próximo de uma desconhecida, algo naquela infâmia exige o próprio nome, testemunha de si para além de qualquer expressão e de qualquer memória.

De que maneira essas vidas estão presentes nas anotações míopes e cursivas que as legaram para sempre ao arquivo impiedoso da infâmia? Os escribas anônimos, os funcionários menos graduados que redigiram tais observações, certamente não pretendiam nem conhecer e nem representar; seu único objetivo era marcar de infâmia. No entanto, pelo menos por um instante, as vidas brilham naquelas páginas com uma luz negra, ofuscante. Porventura se dirá por isso que aí elas encontraram expressão, que, mesmo de forma drasticamente abreviada, de algum modo nos foram comunicadas, dadas a conhecer? Pelo contrário, o gesto com o qual foram fixadas parece subtraí-las para sempre de toda possível apresentação, como se elas comparecessem na linguagem apenas sob a condição de continuarem absolutamente inexpressas.

É possível, então, que o texto de 1982 contenha algo parecido com a chave de leitura da conferência sobre o autor, que a vida infame constitua de algum modo o paradigma da presença-ausência do autor na obra. Se chamarmos de gesto o que continua inexpresso em cada ato de expressão, poderíamos afirmar então que, exatamente como o infame, o autor está presente no texto apenas em um gesto, que possibilita a expressão na mesma medida em que nela instala um vazio central.

Como se deve entender o modo dessa presença singular, em que uma vida nos aparece unicamente por meio daquilo que a silencia e distorce com uma

careta? Foucault parece se dar conta dessa dificuldade. "Não encontrareis aqui", escreve, "uma galeria de retratos; trata-se, pelo contrário, de armadilhas, armas, gritos, gestos, atitudes, astúcias, intrigas, cujo instrumento foram as palavras. Vidas reais foram 'postas em jogo' (*jouées*) nessas frases; não quero dizer que ali foram figuradas ou representadas, mas que, de fato, a sua liberdade, a sua desventura, muitas vezes também a sua morte e, em todo caso, seu destino foram, ali, pelo menos em parte, decididos. Esses discursos realmente atravessaram vidas; essas existências foram efetivamente riscadas e perdidas nessas palavras".

Já era óbvio que não pudesse se tratar de retratos nem de biografias; o que costura as vidas infames com as escassas escrituras que as registram não é uma relação de representação ou de simbolização, mas algo diferente e mais essencial: elas foram "postas em jogo" naquelas frases, nelas a sua liberdade e a sua desventura foram riscadas e decididas.

Onde está Mathurin Milan? Onde está Jean-Antoine Touzard? Não nas lacônicas observações que registram a sua presença no arquivo da infâmia. Nem sequer fora do arquivo, em uma realidade biográfica de que literalmente nada sabemos. Eles estão no umbral do texto em que foram postos em jogo ou, quem sabe, a sua ausência, o seu voltar as costas para nós para sempre se põem nas bordas do arquivo, como o gesto que, ao mesmo tempo, o tornou possível e lhe excede e anula a intenção.

"Vidas reais foram 'postas em jogo' (*jouées*)" é, nesse contexto, uma expressão ambígua, que as aspas procuram sublinhar. Não tanto porque *jouer* também tem um significado teatral (a frase poderia significar também "foram colocadas em cena, recitadas"), mas porque, no texto, o agente, quem pôs em jogo as vidas, fica intencionalmente na sombra. Quem pôs em jogo as vidas? Os próprios homens infames, abandonando-se sem reservas, como Mathurin Milan, ao seu vagabundear, ou Jean-Antoine Touzard, à sua paixão sodomita? Ou então, como parece mais provável, a conspiração de familiares, funcionários anônimos, de chanceleres e policiais, que levou à internação dos mesmos? A vida infame não parece pertencer integralmente nem a uns nem a outros, nem aos registros dos nomes que no final deverão responder por isso, nem aos funcionários do poder que, em todo caso, e no final das contas, decidirão a respeito dela. Ela é apenas jogada, nunca possuída, nunca representada, nunca dita — por isso ela é o lugar possível, mas vazio, de uma ética, de uma forma-de-vida.

O que significa, porém, para uma vida, pôr-se — ou ser posta — em jogo?

Nastasja Filippovna — no *Idiota* de Dostoievski — entra na sala de visitas de sua casa na noite em que decidirá sobre sua vida. Prometeu a Afanasij Ivanovic Tockij, o homem que a desonrou e manteve até então, dar-lhe uma resposta à sua oferta de casar com o jovem Ganja em troca de 75 mil rublos. Na sala de visitas estão presentes todos os seus amigos e conhecidos, também o general Epanein, também o inefável Lebedev, o venenoso Ferdyscenko, o príncipe Mysiin, também Rogozyn, que em certo momento entra à testa de um bando inapresentável, trazendo nas mãos um pacote de cem mil rublos, destinados a Nastasja. Desde o início a noitada tem algo de doentio, de febril. De resto, a dona da casa não cansa de repeti-lo: tenho febre, estou mal.

Ao aceitar jogar o desagradável jogo de sociedade proposto por Ferdyscenko, no qual cada um deve confessar a própria abjeção, Nastasja põe imediatamente toda a noitada sob o signo do jogo. E é por jogo ou capricho que fará com que a sua resposta a Tockij seja dada pelo príncipe Mocin, que para ela é quase um desconhecido. E depois, tudo pressiona, tudo precipita. Improvisadamente ela aceita se casar com o príncipe, para se desdizer imediatamente e escolher o ébrio Rogozyn. E, a certa altura, como se estivesse perturbada, agarra o pacote com os cem mil rublos e os joga no fogo, prometendo ao ávido Ganja que o dinheiro será seu, se o conseguir retirar das chamas com as suas mãos.

O que dirige as ações de Nastasja Filippovna? Certamente os seus gestos, por mais exagerados que sejam, são incomparavelmente superiores aos cálculos e aos modos contidos de todos os presentes (com uma única exceção, que é Mykin). No entanto, é impossível divisar neles algo parecido com uma decisão racional ou um princípio moral. Nem sequer se pode afirmar que aja para se vingar (de Tockij, por exemplo). Do início ao fim, Nastasja parece tomada pelo delírio, conforme os seus amigos não se cansam de observar ("mas o que estás dizendo, tens um ataque", "não a entendo, perdeu a cabeça").

Nastasja Filippovna pôs em jogo a sua vida — ou, talvez, permitiu que ela fosse posta em jogo por Myslin, por Rogoiyn, por Lebedev e, no fundo, pelo próprio capricho. Por isso, o seu modo contido é inexplicável, por isso ela fica perfeitamente ilibada e incompreendida em todos os seus atos. Ética não é a vida que simplesmente se submete à lei moral, mas a que aceita, irrevogavelmente e sem reservas, pôr-se em jogo nos seus gestos. Mesmo correndo o risco de que, dessa maneira, venham a ser decididas, de uma vez por todas, a sua felicidade e a sua infelicidade.

O autor marca o ponto em que uma vida foi jogada na obra. Jogada, não expressa; jogada, não realizada. Por isso, o autor nada pode fazer além de continuar, na obra, não realizado e não dito. Ele é o ilegível que torna possível a leitura, o vazio lendário de que procedem a escritura e o discurso. O gesto do autor é atestado na obra a que também dá vida, como uma presença incongruente e estranha, exatamente como, segundo os teóricos da comédia de arte, a trapaça de Arlequim incessantemente interrompe a história que se desenrola na cena, desfazendo obstinadamente a sua trama. No entanto, precisamente como, segundo os mesmos teóricos, a trapaça deve seu nome ao fato de que, como um laço, ele volta cada vez a reatar o fio que soltou e desapertou, assim também o gesto do autor garante a vida da obra unicamente através da presença irredutível de uma borda inexpressiva. Assim como o mímico no seu mutismo, como Arlequim na sua trapaça, ele volta infatigavelmente a se fechar no aberto que ele mesmo criou. E assim como em certos livros velhos que reproduzem ao lado do frontispício o retrato ou a fotografia do autor, nós procuramos em vão decifrar, nos seus traços enigmáticos, os motivos e o sentido da obra como o exergo intratável, que pretende ironicamente deter o seu inconfessável segredo.

No entanto, precisamente o gesto ilegível, o lugar que ficou vazio é o que torna possível a leitura. Isso acontece com a poesia que começa com *Padre polvo que subes de España*. Sabemos — ou, pelo menos, assim nos foi dito — que ela foi escrita em algum dia de 1937, por um homem chamado César Vallejo, que havia nascido no Peru em 1892 e que agora está enterrado no cemitério de Montparnasse, em Paris, ao lado de sua mulher Georgette, que lhe sobreviveu por muitos anos e é responsável, pelo que parece, pela má edição daquela poesia e dos outros escritos póstumos. Tentemos identificar a relação que constitui a poesia como obra de César Vallejo (ou César Vallejo como autor daquela poesia). Deveremos entender tal relação no sentido de que, um dia, aquele sentimento particular, aquele pensamento incomparável, passou por um átimo na mente e no espírito do indivíduo com o nome César Vallejo? Nada é menos certo. É provável, pelo contrário, que só depois de ter escrito — ou enquanto escrevia — a poesia, aquele pensamento e aquele sentimento se lhe tornaram reais, precisos e indesejáveis em cada detalhe, em cada matiz (assim como se os tornam para nós apenas no momento em que lemos a poesia).

Porventura isso significa que o lugar do pensamento e do sentimento está na própria poesia, nos sinais que compõem o seu texto? Mas de que maneira

uma paixão e um pensamento poderiam estar contidos em uma folha de papel? Por definição, um sentimento e um pensamento exigem um sujeito que os pense e experimente. Para que se façam presentes, importa, pois, que alguém tome pela mão o livro, arrisque-se na leitura. Mas isso pode significar apenas que tal indivíduo ocupará no poema exatamente o lugar vazio que o autor ali deixou, que ele repetirá o mesmo gesto inexpressivo através do qual o autor tinha sido testemunha de sua ausência na obra.

O lugar — ou melhor, o ter lugar — do poema não está, pois, nem no texto nem no autor (ou no leitor): está no gesto no qual autor e leitor se põem em jogo no texto e, ao mesmo tempo, infinitamente fogem disso. O autor não é mais que a testemunha, o fiador da própria falta na obra em que foi jogado; e o leitor não pode deixar de soletrar o testemunho, não pode, por sua vez, deixar de transformar-se em fiador do próprio inexausto ato de jogar de não se ser suficiente. Assim como, segundo a filosofia de Averróis, o pensamento é único e separado dos indivíduos que, de cada vez, se unem a ele através das suas imaginações e dos seus fantasmas, também autor e leitor estão em relação com a obra sob a condição de continuarem inexpressos. No entanto, o texto não tem outra luz a não ser aquela — opaca — que irradia do testemunho dessa ausência.

Precisamente por isso, porém, o autor estabelece também o limite para além do qual nenhuma interpretação pode ir. Onde a leitura do poetado encontra, de qualquer modo, o lugar vazio do vivido, ela deve parar. Pois tão ilegítima quanto a tentativa de construir a personalidade do autor através da obra é a de tornar seu gesto a chave secreta da leitura.

Talvez, nessa altura, a aporia de Foucault esteja começando a ficar menos enigmática. O sujeito — assim como o autor, como a vida dos homens infames — não é algo que possa ser alcançado diretamente como uma realidade substancial presente em algum lugar; pelo contrário, ele é o que resulta do encontro e do corpo-a-corpo com os dispositivos em que foi posto — se pôs — em jogo. Isso porque também a escritura — toda escritura, e não só a dos chanceleres do arquivo da infâmia — é um dispositivo, e a história dos homens talvez não seja nada mais que um incessante corpo-a-corpo com os dispositivos que eles mesmos produziram — antes de qualquer outro, a linguagem. E assim como o autor deve continuar inexpresso na obra e, no entanto, precisamente desse modo testemunha a própria presença irreduzível, também a subjetividade se mostra e resiste com mais força no ponto em que os dispositivos a capturam e

põem em jogo. Uma subjetividade produz-se onde o ser vivo, ao encontrar a linguagem e pondo-se nela em jogo sem reservas, exhibe em um gesto a própria irreducibilidade a ela. Todo o resto é psicologia e em nenhum lugar na psicologia encontramos algo parecido com um sujeito ético, com uma forma de vida.



Sacrificio di Isacco, de Michelangelo Merisi da Caravaggio, tela de 1603-4.
Galleria degli Uffizi, Florença.