

# O “DESAPARECIMENTO DO AUTOR” COMO ABERTURA PARA O PENSAMENTO EM BLANCHOT E FOUCAULT

*Renan Pavini*

Universidade Estadual de Londrina

**Resumo:** O presente artigo defende a hipótese de que Blanchot e Foucault, ao se alinharem à ideia que Mallarmé e Proust haviam semeado no final do século XIX e início do século XX (“a indiferença por quem fala ou escreve”), trazem um movimento de resistência, em dois níveis: no primeiro, às reduções da obra por uma psicologia do autor e, conseqüentemente, às teorias do gênio romântico; no outro, ao se distanciarem das análises psicopatológicas, encontraram na arte uma aliada para seus próprios pensamentos. Foucault e Blanchot não fazem mais tratados estéticos, como tradicionalmente encontramos em Baumgarten, Kant ou Hegel, mas encontram na arte e na literatura saberes irredutíveis a todo saber, possibilidades de pensamento que permitem escapar das categorias tradicionais. Vendo a arte e a literatura como aliadas, eles retiram delas toda a carga psicológica que, desde a institucionalização da autoria, oportunizou sua apreensão pela psiquiatria.

**Palavras-chave:** Foucault, Blanchot, “desaparecimento do autor”, obra.

**Abstract:** This paper defends the hypothesis that Blanchot and Foucault, in line with the idea that Mallarmé and Proust had sown in the late nineteenth and early twentieth centuries (“indifference to who speaks or writes”), bring a movement of resistance. in two levels: in the first, to the reductions of the work by a psychology of the author and, consequently, to theories of romantic genius; in the other, by distancing themselves from psychopathological analyses, they found in art an ally for their own thoughts. Foucault and Blanchot no longer make aesthetic treatises, as we have traditionally found in Baumgarten, Kant or Hegel, but find in art and literature irreducible knowledge to all knowledge, possibilities of thought that allow to escape from traditional categories. Seeing art and literature as allies, they remove from them all the psychological burden that, since the institutionalization of authorship, has enabled their apprehension by psychiatry.

**Keywords:** Foucault, Blanchot, “disappearance of the author”, work.

## Introdução

A ciência psiquiátrica compreende que toda a produção do indivíduo nada mais é do que o espelhamento de sua própria debilidade. Com sua autoridade de polícia, que a modernidade lhe conferiu, seu grande objetivo, em relação ao artista, foi aprisionar a liberdade criadora nos limites da razão. Abundam tratados psiquiátricos sobre a genialidade, principalmente a partir de

meados do século XIX. Neles, o artista se encontra encerrado dentro de uma série de analogias que o uniformiza, que lhe retira a potência da vida, a forma do pensamento, relegando sua originalidade à enfermidade, restringindo sua subjetividade à doença. Nasce, nesse contexto, a noção de arte degenerada, tão popular no nazismo de Hitler, que condenou inúmeros artistas e queimou incontáveis obras. E o assustador em nossa história foi que Hitler e seu companheiro Ziegler, ao condenarem artistas e obras de arte por serem degeneradas, estavam respaldados na positividade psiquiátrica, que colocou sobre a arte a ideia do *espelho*, cuja imagem da subjetividade doente do artista era fielmente confessada em seus escritos.

A possibilidade dessa captura do artista se deu de forma lenta, gradual, e quando efetivamente ocorreu, todo o terreno já estava preparado para recebê-lo. Dois eventos marcam o início que oportunizaram essa turbulenta comunhão não dialógica: por um lado, a institucionalização do autor, que estabeleceu o inseparável elo entre a escrita e o indivíduo; por outro, o entendimento de que a doença é sempre a intensidade em relação ao estado normal do organismo. No primeiro, vemos todas as ressonâncias da utilização de *patografias* e *patobiografias* pela psiquiatria. É somente pressupondo a identidade de um sujeito em consonância com uma linguagem que confessa esse sujeito, que a psiquiatria conseguiu desenvolver inúmeras análises sobre as obras literárias e ligá-las à interioridade doente de seu autor. Segundo, a intensidade surge como critério de divisibilidade entre a doença e a saúde (cf. CANGUILHEM, 2013), pressupondo a relação entre normalidade/generalidade e anormalidade/particularidade (excesso ou falta).

O século XX não operou seu completo rompimento com as abordagens artísticas psiquiátricas do século anterior, mas as aperfeiçoou. Encontramos, nas figuras de Jaspers e Laplanche<sup>1</sup>, por exemplo, a continuidade das análises psicopatológicas do século XIX. Todavia, sob uma nova justificativa: o artista não é mais um perigo social, mas um perigo para si próprio. Apoiado nessa perspectiva, o juízo estético pouco mudou: o artista ainda era capturado nesse discurso que o tomava como louco, doente, e o julgamento sobre o autor respalda, inevitavelmente, no julgamento sobre a obra.

É nessa linha histórica da genialidade mórbida que encontramos grande resistência, por parte de alguns pensadores franceses, como Foucault, Barthes e Blanchot, às análises psicopatológicas. Vemos então se difundir, na

---

<sup>1</sup> Cf. principalmente as obras – e toda a discussão que giram em torno delas – *Strindberg und Van Gogh*, de 1922 (e traduzida para o francês em 1953 com um texto-prefácio de Blanchot) e *Hölderlin et la question du père* (1961).

França das décadas de 50 e 60, ou seja, no pós-segunda guerra, a ideia que Mallarmé e Proust haviam semeado no final do século XIX e início do século XX: “a indiferença por quem fala ou escreve”. As conhecidas expressões, “a morte do homem” e o “desaparecimento do autor”, não são simplesmente uma continuidade da “morte de Deus”, são, no campo da arte, um novo paradigma estético, marcando sua resistência tanto das abordagens do *espelho* (pensando aqui não somente na visão psiquiátrica, mas na crítica em geral cuja obra é o espelho do artista, conferindo à existência do autor um lugar de destaque) quanto da *lâmpada* (às teorias do gênio).<sup>2</sup>

Dito isto, a hipótese de nosso trabalho é mostrar como as problematizações do desaparecimento do sujeito situam-se como movimentos de resistências, principalmente, por dois motivos: primeiro, porque pensadores como Blanchot e Foucault não aceitam a redução da obra a uma psicologia do autor (seja ela crítica ou científica); segundo, pois ambos, diferentemente das análises psicológicas ou análises críticas de outra natureza, encontraram na arte uma aliada para seus próprios pensamentos. Não fazem mais tratados estéticos, como tradicionalmente encontramos em Baumgarten, Kant ou Hegel, mas encontram na arte um saber irreduzível a todo saber, uma possibilidade de pensamento que permita pensar longe das categorias tradicionais. Vendo a arte como uma aliada, Foucault e Blanchot retiram dela toda a carga psicológica que, desde a institucionalização da autoria, oportunizou sua apreensão pela psiquiatria.

Para defendermos essa hipótese, iremos reconstruir uma breve arqueologia de como o “desaparecimento do autor” se desenvolveu em alguns autores. Em nosso primeiro momento, retornamos, ainda no século XIX, a Mallarmé e Proust que, ao colocarem o problema do desaparecimento do autor, reabriram a questão sobre o lugar e a função da crítica. Em nosso segundo momento, mostramos como Blanchot compreende que o desaparecimento do autor está ligado ao novo paradigma literário, uma vez que ocorreu a mudança de uma arte que estava focada no gênio artístico para uma arte que se volta à obra e cuja ontologia supõe sua autonomia e sua irreduzibilidade frente às objetivações psicopatológicas e críticas-biográficas. Doravante, apresentamos como Barthes, ao colocar o sujeito para fora da linguagem, distancia-se em alguns aspectos da leitura blanchotina, pois se ele concorda com Blanchot que o sentido da obra não pode ser dado nem por um especialista ou residente no autor, ele acaba por definir a obra como um tecido de citações em que a originalidade não é possível (como no romantismo), pois seu sentido lhe é sempre exterior, isto é, encontra-se no leitor. Em nosso quarto momento,

---

<sup>2</sup> Faço referência ao livro de M. H. Abrams, *The mirror and the lamp* (1971).

trabalhamos como a *função-autor* em Foucault impõe um afastamento das teorias tradicionais de obra e livro e, ao mesmo tempo, afasta-se da definição de autor como um indivíduo cuja consciência pode ser reconstruída pela psicologia e inserida na mentalidade dos povos, já que é a linguagem que dá forma ao autor, e não seu contrário. Por fim, buscamos em *Histoire de la folie* traços já marcantes da temática do desaparecimento do autor, principalmente através da noção de *ausência de obra* que compreende a relação entre obra e loucura como instauradora de uma subversão do conceito de obra clássica e, ao mesmo tempo, estabelece a impossibilidade de se delimitar, pela obra, uma identidade ou uma consciência fechada.

### A dessubjetivação do autor

Embora a problemática do “desaparecimento do autor” ganhe força no cenário francês nas décadas de 50 e 60 do século XX, ela encontra suas raízes no limiar do século XIX. Em a “*Crise de vers*”, publicado em 1895, Mallarmé (2010, p. 164) nos oferece contornos precisos sobre o desaparecimento do autor, quando escreve que “a obra pura implica a desapareição elocutória do poeta, que cede a iniciativa às palavras, pelo choque de sua desigualdade mobilizadas”.

Com o desaparecimento do sujeito elocutório, reabre a problemática da crítica (literária e psicopatológica), de seu lugar em questão e de sua função. O século XIX dispôs uma crítica muito arraigada na ideia de autoria e esta sempre se remetia a um autor específico no mundo: linguagem e mundo se ligavam no terreno da representação. O limite que a crítica literária ou psicopatológica deu à obra impôs um novo paradigma para as artes, ao ponto de que muitas vezes foi a crítica que ditou o destino da arte e não a arte, em sua atividade, que caminhava para seu próprio por vir. Foi sempre a exterioridade objetiva que determinou a interioridade subjetiva, a saber, quem ditou, desde a modernidade, o valor de uma obra de arte, seus limites, foi o crítico que, amparado na história e fazendo-se uso desta, pôde ou não lhe atribuir valor. O autor, nesse horizonte, encontra-se mais na dimensão da obra do que a sua frente, uma vez que ele é tratado como determinante para estabelecer o valor da arte. Quando Mallarmé reabriu a questão – a da autoria que recoloca o lugar e a função da crítica – seu primeiro movimento foi justamente devolver à linguagem poética seu destino.

Retirar o autor como proprietário do texto significava redimensionar o lugar da crítica. Quem tão bem entendeu isso foi Marcel Proust que, em *Contre Sainte-Beuve* – texto inacabado e provavelmente escrito entre 1908 e

1909, publicado postumamente, em 1954 –, dirige-se contra o retrato literário de caráter biográfico que Sainte-Beuve representava: Sainte-Beuve era um dos críticos literários mais influentes do século XIX, representando as ressonâncias da crítica positivista de Taine e seus seguidores. Ele popularizou o método crítico-biográfico, que pode ser sintetizado nas palavras de Paul Bourget (1912, p. 294-295):

O autor das *Lundis* definia a crítica: uma botânica moral. Ele queria que, antes de julgar uma obra, o analista literário tentasse compreendê-la, e antes de situá-la, anotar em seus detalhes as mínimas circunstâncias em que foi produzida. Tal estudo comporta pesquisas que só seriam muito minuciosas se levassem em conta a biografia do escritor, sua hereditariedade, sua família, seus amigos, seu tempo, as etapas de seu trabalho, pesquisas apoiadas em documentos verificados.

Proust mostra a limitação da crítica-biográfica, denunciando que Sainte-Beuve não demonstrava nenhum tato estético para entender as particularidades da inspiração ou as singularidades do trabalho literário, e o que estas têm de diferenças das ocupações dos homens comuns. O autor de *Lundis* não compreendia que a ocupação literária colocava o escritor “na solidão, fazendo calar as palavras que existem para os outros tanto quanto para nós, e com as quais, mesmo solitários, julgamos as coisas sem que sejamos nós mesmos” (PROUST, 1998, p. 54). A historicização da obra literária pela biografia de seu autor, comenta Proust (1998), nada mais é do que uma “história natural” dos gênios artísticos que visa buscar, na biografia do homem, na história de sua família e em todas suas particularidades, a inteligência de sua obra e a natureza de seu talento, e, acrescentamos, aproxima-se, em vários aspectos, da psicobiografia da genialidade.

A partir disso, não é difícil observarmos que esse método crítico (e o clínico) é completamente distante à nova concepção estética da qual Proust nos fala e que foi iniciado pelo mestre do simbolismo, que solicitou uma ontologia da obra (pura), isto é, abriu a linguagem poética à própria linguagem.

### **A abertura da obra**

Esse movimento que se inicia com Mallarmé ganhará toda sua problematização em Barthes e Foucault. Entretanto, podemos ver em Blanchot um predecessor, principalmente em “*Où maintenant? Qui*

*Maintenant?*<sup>3</sup>, quando questiona sobre quem fala nos livros de Samuel Beckett. Essa questão recoloca o lugar do autor, ou melhor, destitui-lhe de todo lugar. Blanchot (1959, p. 259), sobre *L'Innommable* de Beckett, argumenta que quando nos perguntamos “quem é esse Eu condenado a falar sem repouso”, respondemos, “por uma convenção tranquilizadora”, que é Beckett. Todavia, essa convenção – de buscar a segurança na identidade de um nome e o conteúdo de um livro na consciência de um Eu – logo é superada, uma vez que, em *L'Innommable* (como o nome já sugere), a experiência vivida é a ininterrupta ameaça do impessoal:

Quem fala aqui? É “o autor”? Mas o que se pode designar por esse nome se, de qualquer maneira, aquele que escreve já não mais Beckett, mas a exigência que o arrastou fora de si, o desapossou e o desalojou, entregou-o ao fora, fazendo dele um ser sem nome, o Inominável, um ser sem ser que não pode nem viver, nem morrer, nem cessar, nem começar, o lugar vazio em que fala a ociosidade de uma fala vazia e que recobre, para o bem ou para o mal, um Eu poroso e agonizante (BLANCHOT, 1959, p. 259).

Este Eu poroso e agonizante é a exigência de uma obra que se encontra em constante metamorfose e, para se metamorfosear, precisa, incessantemente, desalojar e desapossar a linguagem literária da consciência fechada de um Eu. Poderíamos mesmo dizer que todo *Le livre à venir* perpassa essa inspiração mallarmeana, uma vez que Blanchot constantemente está a mostrar como a exigência da obra é a afirmação de sua autonomia, de seu ser próprio que separa o espaço literário do espaço cotidiano dos homens.

Em “*La disparition de la littérature*”, Blanchot se mostra cômico desse acontecimento histórico inaugurado por Mallarmé, ao fazer a diferenciação entre o romantismo alemão, quando havia uma glorificação do artista criador (gênio artístico) em detrimento da obra de arte, desse novo paradigma estético que se inaugura com Mallarmé e Cézanne, momento em que a arte se volta, poderosamente, para a obra: “a obra de arte, a obra que tem sua origem na arte, mostra-se como uma afirmação totalmente diferente das obras que têm sua medida no trabalho, nos valores e nas trocas” (BLANCHOT, 1959, p. 239). Ao mostrar que a arte se desata do artista criador, Blanchot escapa de uma psicologia do artista e, ao mesmo tempo, afasta-se também de tomar as obras artísticas apenas como fruto da indústria cultural, em uma sociedade capitalista, como encontramos nas críticas de Benjamin, Adorno e

<sup>3</sup> Texto encontrado em *Le livre à venir*, de 1959.

Horkheimer.<sup>4</sup> Blanchot concebe, assim, a legitimidade da arte a partir de sua própria existência, em sua própria ontologia (negativa), e acaba por afastar-se, outrossim, das premissas kantianas de pensar num espectador imparcial e, ao mesmo tempo, da crítica hegeliana ao formalismo suscitada pelo *Eu absoluto* de Fichte, tão caro ao romantismo alemão.

Blanchot pensa que a arte se estabelece em sua autonomia e, por isso, está a cumprir seu destino. Poderíamos acrescentar também que a arte só conseguiria cumprir seu destino (enquanto arte livre e autônoma) quando se colocasse fora das determinações exteriores. Sob essa perspectiva, é possível afirmar que a insistência das análises críticas e clínicas sobre a inseparabilidade do autor e da obra são tragadas de certo anacronismo, de certo desejo de infância: a crítica, seja de que natureza for, ainda opera nos mesmos moldes de seu nascimento, não se atualizando com as metamorfoses das artes. Isso não é simplesmente um erro que se deu por parte da crítica, de não ter conseguido entender essa mudança de gravitação artística, mas um conservadorismo galgado na finalidade suprema que mantém o controle sobre o destino da arte.

Blanchot, por sua vez, aceita o devir artístico e se afasta, assim, dessas determinações críticas que reduzem a obra de arte a uma consciência fechada de um determinado indivíduo empírico. Esse esforço de compreender a arte em sua autonomia, num ser da linguagem, ganha toda sua espessura nas primeiras páginas de *L'espace littéraire*, onde encontramos a diferenciação entre recolhimento e solidão. “Recolhimento” diz respeito à solidão do artista, necessária para ele exercer sua arte refugiando-se em determinado lugar, enquanto que “solidão da obra” é a afirmação da obra, a partir de sua própria existência constantemente presentificada, inacabada, em sua infinitude: “a solidão da obra tem por primeiro limite essa ausência de exigência que jamais permite dizê-la acabada ou inacabada” (BLANCHOT, 1968, p. 11) e, ao mesmo tempo, essa ausência de exigência da obra, contraditoriamente, reclama “que o homem que escreve sacrifique-se pela obra, torne-se outro, torne-se outro não em relação do vivente que foi, o escritor com seus deveres, suas satisfações e seus interesses, mas, antes, ninguém, o lugar vazio e animado onde ressoa o apelo da obra” (BLANCHOT, 1959, p. 262). Este vazio da arte impõe um afastamento do sujeito que, por sua vez, também estabelece um afastamento do *homo psychologicus*.

---

<sup>4</sup> Como escreve Blanchot (1959, p. 240), “a arte não nega o mundo moderno, nem aquele da técnica, nem o esforço de libertação e de transformação que se apoia sobre essa técnica, mas exprime, e talvez realize, as relações que *precedem* toda realização objetiva e técnica”, ou seja, por mais que podemos pensar a obra de arte em relação com o mundo, antes é necessário pensá-la em sua ontologia.

Ao recolocar a questão de uma ontologia (negativa) da obra de arte, Blanchot traz uma importante abertura para pensar a atividade artística, longe das objetivações psicopatológicas ou mesmo da crítica-biográfica. Ao se distanciar do entendimento romântico de que a arte gravita em torno do gênio artístico, pensando agora que a arte deve sua existência à própria obra, o ensaísta francês dessubjetiva o autor, rompendo, desta maneira, com a consolidada implicação direta entre autor e obra, ficção e realidade, linguagem e representação. A obra não é mais a síntese do mundo, sua representação mais ou menos perfeita, mas o rompimento direto com esse mundo, a obra é, paradoxalmente, *désœuvrement*.<sup>5</sup> A origem da obra não se situa mais nesse lugar já decifrável pelo saber médico que é a figura do autor, sua subjetividade objetivável através de seu discurso, bem como não se encontra mais sua morada na ideia de uma arte subjetiva, em que se acredita que o artista se empenharia em se exprimir mediante o emprego de uma técnica artística e que todo seu sucesso e insucesso dependeriam dessa capacidade de expressão. Afastando-se desses preceitos, Blanchot pensa a origem da obra como o lugar vazio, ausente de todo sujeito, em que a linguagem não mais sintetiza, não mais espelha, não mais expressa, mas inaugura e transforma rumo ao desejo do impossível, este, nunca alcançável, mas sempre perseguido.

### A presença do leitor

Barthes, em “*La mort de l’auteur*”, dá prosseguimento ao processo de dessubjetivação do texto literário, tal como vimos em Blanchot. Como este – que perguntou quem falava no texto de Beckett –, Barthes pergunta quem fala no texto de Balzac. Pergunta que sempre ficará sem resposta, uma vez que não podemos saber quem é o locutor (se é o herói da novela, o gênio romântico, o autor Balzac etc.) “pela simples razão que a escritura é a destruição de toda a voz, de toda origem” (BARTHES, 2012, p. 57). É muito significativo Barthes falar em destruição da origem, pois, nesse sentido, vemos o quanto seu pensamento se posiciona contra duas leituras, evidentemente, opostas sobre a

---

<sup>5</sup> Essa é uma palavra, no sentido que Blanchot a confere, intraduzível. Em francês, *désœuvrement* significa inativo, ocioso, preguiça. Quando consultamos a tradução de Álvaro Cabral (cf. BLANCHOT, Maurice. O espaço literário. Rio de Janeiro: Rocco, 1987), vemos que ele optou traduzir o termo por ociosidade. Embora não esteja errado, acreditamos que a tradução não dê conta da profundidade conceitual que Blanchot está a trazer. Por isso, a melhor forma de o traduzirmos seria recorrer ao neologismo – como fortunamente também fez Peter Pál Pelbart (cf. 1989, p. 78 e 80) – “desobramento”, que traz em si, como poderemos perceber, a própria ambiguidade da noção literária que Blanchot perseguiu: *œuvre* que é *désœuvrement* obra que é desobramento. Pela importância do termo, optamos em utilizá-lo no original.

arte: a psicopatológica e a romântica. No romantismo, a obra de arte estava atada ao gênio criador e, na psicopatologia, a origem de uma obra nada mais é do que a expressão de seu autor empírico e tudo o que este engloba: suas doenças, seus antepassados, sua estrutura familiar, seu meio, seus vícios, sua condição financeira etc. Ao falar em destruição, Barthes também pode estar sugerindo não só um distanciamento das leituras estéticas clássicas e metafísicas, mas também certo deslocamento do significado de vazio encontrado no pensamento de Blanchot.

Para Blanchot, como vimos, a obra exige, para realizar-se em sua autonomia, o sacrifício daquele que a tornou possível (do escritor, do poeta) e, com isso, nada mais a liga ao mundo das coisas, uma vez que a obra nada constrói, mas dissimula a si mesma em sua procura. E o que ela procura? O impossível que a preserva, uma vez que “é o impossível que é sua tarefa, e ela própria só se realiza então através de uma busca infinita, pois é o próprio da origem ser sempre velada por aquilo de que ela é a origem” (BLANCHOT, 1968, p. 318). A busca infinita pela origem de uma linguagem sempre inacabada, e também sempre recomeçada. A origem da obra de arte é sempre seu eterno recomeço, constantemente procurada e nunca encontrada. É desta forma que Blanchot confere existência à obra, é desta forma que a obra se realiza.

Embora os pensamentos de Blanchot e de Barthes estejam ligados à crise da representação, à descrença na humanidade depois de passar por duas sangrentas guerras no século XX, Barthes, em “*La mort de l’auteur*”, trouxe-nos alguns desdobramentos diferentes de Blanchot.

Barthes (2012, p. 57) identifica a escritura com o neutro, como um composto e oblíquo que foge do sujeito, “o branco-e-preto em que vem se perder toda identidade, a começar pela do corpo que escreve”. Ao colocar o sujeito para fora da linguagem, Barthes também acompanha Blanchot ao entender que o autor não é a origem da palavra e, por isso, o escritor é dissociado de qualquer identidade e levado a um gesto de inscrição, e não de expressão. Mais do que isso, Barthes traça um campo sem origem ou, pelo menos, se podemos falar em uma origem, é a própria linguagem que questiona sua origem. Esse entendimento de uma obra para longe da representação, longe de uma inscrição de registro, ou mesmo, de uma verificação, acarreta que o sentido da obra não pode ser dado nem por um especialista (crítico ou psicólogo) e, claramente, muito menos reside no autor, mas a obra é agora “um espaço de dimensões múltiplas, onde se casam e se contestam escrituras variadas, das quais nenhuma é original: o texto é um tecido de citações, oriundas dos mil focos da cultura” (BARTHES, 2012, p. 62). Barthes exclui,

desta forma, qualquer possibilidade de originalidade (traço tão característico da genialidade romântica): “um escritor pode apenas imitar um gesto anterior, jamais original” (BARTHES, 2012, p. 62).

Instaura-se, para Barthes, a diferença entre “autor” e “escritor”. A primeira noção já nos é conhecida, aquele proprietário de uma ideia, como também detentor do sentido da obra. O segundo é apenas a figura já destituída de si, de seus humores, paixões ou impressões, e se ele realiza algo, como um livro, isso não significa que ele impõe um significado último, como no autor, mas apenas agrupa, desagrupa, repete. O escritor somente pode percorrer o espaço da escritura, nunca lhe conferir sentido e, por isso, Barthes (2012, p. 63) entende que a “escritura é múltipla, como efeito, tudo está para ser *deslindado*, mas nada para ser *decifrado*”. Soma-se à diferença de autor e escritor, outra: obra e texto.

Em seu artigo de 1971, “*De l'oeuvre au texte*”, Barthes levanta algumas diferenciações entre texto e obra. Esta é substancial e sua existência fenomenal (é o livro material, que ocupa um espaço na biblioteca), representa as coisas no mundo, bem como se restringe as regras de enunciação através da *δόξα* (que Barthes entende com opinião corrente, constitutiva das nossas sociedades); fecha-se em seu significado, subordinando-se ou à filologia, que dá seu significado aparente, ou à hermenêutica, que lhe esclarece seu significado secreto através de uma determinada interpretação (marxista, psicanalítica, estruturalista etc.); a obra não perturba a racionalidade estabelecida, ao contrário, a mantém; ela é tomada num processo de filiação de um autor e do mundo, o autor é reputado como o pai e proprietário da obra; o mundo, para invertermos Wittgenstein, é o limite da própria obra e, em vista disso, ela é compreendida como orgânica. A obra habitualmente é objeto de consumo, e o leitor, nesse sentido, ao ler a obra, apenas a consome (mera *μίμησης* passiva que transborda num tédio da leitura), sendo que o crítico dá sentido a ela. Assim, o prazer que o leitor tem em ler uma obra sempre será um prazer reduzido a esse consumo, isto é, ao ler, o leitor não reescreve a linguagem, mas a macula. Isso acarreta um triste distanciamento entre leitor e obra.

Opostamente, o texto não é computável, mas é um campo metodológico cuja existência sempre se remete à linguagem. É por isso que o texto não mostra a realidade, mas é o movimento constitutivo de uma travessia, o devir da linguagem mesma. A este aspecto, engloba-se a subversão do texto, sendo inclassificável, atravessa diversas áreas do conhecimento sem ser fiel a nenhuma (o texto é paradoxo). Logo, o texto não é decifrável ou significável, mas é abertura contínua do significante ou recuo infinito do significado. Como diz Barthes, o significante do texto não é a primeira parte

do sentido, mas sim seu *depois*, seu sentido sempre além de si mesmo, que remete à ideia de jogo, sobre o modo metonímico de associações em rede. Por isso, a natureza do texto é completamente simbólica, ficcional, descentralizada e sem fechamento (texto plural que introduz uma disseminação de sentido). Longe de se filiar a um autor, Barthes entende o texto como sem origem, uma “citação sem aspas”, sem a inscrição do pai. Perdendo a referencialidade do autor, o texto rompe com a barreira que o separava do leitor, diminuindo assim a distância entre a escritura e a leitura, tornando a leitura não meramente passiva, como na obra, mas completamente ativa (o leitor adentra-se no jogo da leitura, tornando-se um co-autor). Essa relação entre o texto e o leitor gera o gozo da indissociação, da relação que permite sempre o leitor reescrever o texto. E, por fim, o texto participa de uma utopia social, colocando-se antes da história, o texto é democrático: o texto cumpre as relações de linguagem em que nenhuma leva vantagem sobre a outra (circularidade da linguagem).

Diante dessas características, não é difícil de aproximar o escriptor do texto ou, melhor, sendo o texto sempre abertura e sendo o escriptor alguém que jamais confere sentido ao texto, qual o verdadeiro lugar da escritura? Naquele que a lê. Barthes desloca o sentido da obra do autor e dos críticos para o leitor. Este, ao ler um livro, agrupa – a seu modo particular – a multiplicidade dispersa de palavras num sentido que lhe torna próprio (vários leitores, vários sentidos). Barthes (2012, p. 64) acrescenta que “a unidade do texto não está em sua origem, mas no seu destino”, uma vez que o leitor – um homem sem história, sem biologia e sem psicologia, ou seja, qualquer um – devolve à escritura seu destino e, por isso, “o nascimento do leitor deve pagar-se com a morte do autor” (BARTHES, 2012, p. 64). Ao colocar que a obra se realiza em seu destino (no leitor) e não em sua origem (na exigência própria da obra), Barthes desloca a noção de origem de Blanchot, que pressupõe a existência da obra na sua infinita busca da linguagem sempre inacabada porque sempre recomeçada.

Podemos supor que Barthes opera uma transformação da crítica no próprio exercício do pensamento. E, nesse sentido, a tentativa de ser crítico é lograda em favor da própria espontaneidade do pensamento, daquele que lê um texto. Acrescentamos que, sob esta perspectiva, o crítico clássico – aquele que detinha o monopólio sobre a linguagem – nada mais é do que um leitor que nega a possibilidade de outros leitores (sempre levando em consideração que, para Barthes, cada leitor abre novas portas para o texto). O crítico, ao tentar impor um fim último à palavra (explicar, ensinar o que é dito), acredita colocar uma explicação irreversível sobre a verdade do texto, quando muito, esboça uma informação incontestável que nenhum leitor deveria contestar, ao

contrário, sempre se guiar. Mas o fato é que o crítico, por mais que queira o monopólio do sentido sobre uma obra, está infalivelmente diante da potência da linguagem, que se abre com cada um que se põe a ler.

### A função autor

Em *L'archéologie du savoir* (1969), texto publicado no mesmo ano em que pronunciou sua conferência sobre o autor, Foucault opõe-se às análises históricas clássicas, ao realizar, primeiramente, um trabalho negativo cujo resultado é de afastar as noções que alimentam o tema da continuidade: a noção de tradição; noção de influência; noções de desenvolvimento e de evolução; noções de mentalidade e espírito. Tais noções entrelaçam-se e sintetizam aquilo que podemos entender por continuidade (das ideias, da história, das coisas). Esse afastamento é importante (para o arqueólogo do saber), uma vez que, do ponto de vista da autoria, negar as análises históricas contínuas impõe também o desaparecimento do autor. Para esclarecermos isso, basta entendermos que na primeira noção [de tradição], a análise histórica oferece uma temporalidade singular para um conjunto de fenômenos, tomadas como sucessivos e idênticos. Uma das características da tradição é retroceder as diferenças a um ponto em comum, à origem. É por isso que, para Foucault (1969, p. 31-32), qualquer novidade pode ser “isolada sobre um fundo de permanência, e transferir o mérito à originalidade, ao gênio, à decisão própria dos indivíduos”. Não é insignificante Foucault relacionar as análises históricas da continuidade à noção de gênio, uma vez que este reduziria o poder criador a um indivíduo ligado ao conjunto (ou seja, analisável dentro de uma perspectiva linear). A este, acrescenta-se a noção de influência, que aproxima, através do tempo, fenômenos através da semelhança e da repetição; a noção de evolução, que reagrupa acontecimentos dispersos a partir de um único princípio organizador, bem como esboça sua unidade futura; e, por fim, as noções de espírito, presentes na dialética, que permite estabelecer entre fenômenos de uma determinada época, através de um jogo de espelhos e de semelhanças, o princípio de uma unidade, o *Volksgeist* de Hegel.

Ao distinguir da leitura arqueológica as filosofias do sujeito, Foucault aponta como estas operam basicamente a partir das seguintes características: tratam o discurso como um bem – finito, limitado, desejável, útil – com regras de aparecimento e condições de apropriação e utilização; seu objeto histórico é revestido pelo tema histórico-transcendental que desloca a exterioridade (existência material e contingente) para a interioridade (essencial e que proporciona sentido aos objetos). Por conseguinte, se estabelecem as unidades

discursivas que dão formas, validades, valores, limites, como, por exemplo, ao livro ou à obra: a unidade material do livro que marca, em si mesmo, um espaço determinado por certo número de signos (seu começo e seu fim) e seu valor econômico; unidade da obra que atribui certo número de textos a um autor.

A problemática instaura-se, uma vez que Foucault (1969, p. 34) entende o livro como um “nó em rede”, isto é, “está tomado num interno sistema de remissões a outros livros, outros textos, outras frases”, impondo-se uma dificuldade quando interrogado sobre sua unidade: esta sempre relativa e variável, já que o livro se constrói a partir de um complexo campo de discursos. Por sua vez, a obra traz uma problemática maior, já que, tradicionalmente, uma obra é a soma de textos que podem ser denotados pelo signo de um nome próprio. Mas essa unidade abre-se para uma série de dificuldades: a obra de um autor é tudo o que ele escreveu ou disse (seus rascunhos, anotações, rasuras, correções, cartas, projetos, conversas relatadas por amigos) ou limita-se aos seus textos publicados? A dificuldade de se estabelecer os limites da obra é tão problemática quanto a individualidade do autor.

Destarte, para Foucault, desde Mallarmé, por mais que se fale do desaparecimento do autor, este ainda está submetido a um “bloqueio transcendental” e, por isso, é necessário libertar-se das noções de expressão (do pensamento, da experiência, da imaginação, da inconsciência do autor e de suas determinações históricas) e localizar o espaço deixado vago por esse desaparecimento, fazer aparecer as funções livres dessa desapareição, com toda a profundidade que a morte de Deus e do homem significam.

Por isso, o nome do autor não é, como comumente se estabelece, um nome próprio ordinário que se remete a um indivíduo psicossomático, cuja individualidade é preciso captar ou decifrar a partir do texto, mas uma função que

está ligada ao um sistema jurídico e institucional que encerra, determina, articula o universo dos discursos; ela não se exerce uniformemente e do mesmo modo sobre todos os discursos, em todas as épocas e em todas as formas de civilização; não é definida pela atribuição espontânea de um discurso ao seu produtor, mas por uma série de operações específicas e complexas; não reconduz puramente e simplesmente a um indivíduo real, ela pode dar lugar simultaneamente a vários egos, a várias posições-sujeitos que classes diferentes de indivíduos podem vir a ocupar (FOUCAULT, 2001, I, p. 831-832).

Nessa perspectiva, Foucault apaga o autor empírico com a destruição da ideia de origem, uma vez que o que importa é o discurso que é enunciado por meio dele. A materialidade do discurso (da qual a obra e o livro constituem instrumentos e ferramentas) sobrepõe-se àquele que fala. É por isso que quando nos voltamos à questão que Barthes, Blanchot e Foucault se colocaram (o que importa quem fala?), encontramos, por mais que sejam perspectivas diversas, uma resposta em comum: a própria linguagem. A função-autor, tal como Foucault a pensa, impõe um afastamento das teorias tradicionais de obra e livro e o autor não é um indivíduo cuja consciência pode ser reconstruída pela psicologia e inserida na mentalidade dos povos, é a linguagem que dá forma ao autor e impõe, no próprio espaço da linguagem, um ser que se afasta do sujeito psicológico ao apresentar uma dispersão do sujeito cuja diversidade de funções e posições constitui a função-autor. Sobre isso, Candiottto (cf. 2010, p. 43) nos lembra de que Foucault, na segunda metade do século XX, havia identificado que a cena intelectual francesa da época tinha se convertido em presa da mídia, o que significa dizer que a verdade e a importância das ideias estavam submetidas à personalidade daquele que as enunciava. Também vítima desse fenômeno, Foucault quis escapar dessa identidade cristalizada e sempre *a priori* a todo discurso. É nesse sentido que podemos entender suas palavras finais na “introdução” de *L’archéologie du savoir*, quando escreve que “vários, como eu sem dúvida, escrevem para não ter mais um rosto” (FOUCAULT, 1969, p. 28) e esperar uma certa regularidade do discurso que leva o nome de um autor seria, seguramente, retirar a liberdade da escrita e fincar uma unidade entre o autor empírico e a obra, como tão bem determina a crítica literária e psicopatológica.

### **A ausência de obra: arte e loucura**

A antiga relação entre genialidade e loucura não mais vigora. A existência de uma ciência muito presente para desqualificar a genialidade tornou a ideia de gênio – enquanto potência criadora – anacrônica e, mais do que isso, não seria o caso de reabilitá-la sobre uma nova roupagem, principalmente pelo deslocamento de foco do sujeito criador para a obra enquanto linguagem. Ao focalizar a problemática estética na obra de arte e não mais no sujeito criador, os três pensadores impuseram uma dessacralidade do artista, retirando-o da ordem transcendental [negativa ou positiva] que ainda pairava sobre ele.

Embora não se pronuncie a morte do autor, essa perspectiva, em certo sentido, já se encontra em *Histoire de la folie*, de 1961. Foucault, ao partir

da ideia marginal de fazer uma história dos limites, percebeu que a loucura passou por profundas transformações históricas e, modernamente, falar de loucura impõe, sobre o indivíduo, não uma libertação, mas um enclausuramento em sua própria incapacidade. Do ponto de vista iluminista, tal como encontramos a partir da filosofia kantiana, afirmar que um sujeito é acometido de loucura significa estabelecer que ele está afastado de sua autonomia, uma vez que esta adviria da razão e, por isso, precisa de um tutor (o psiquiatra) para lhe conduzir novamente à sua liberdade: o louco, sem razão, fica constantemente sob a tutela da razão.

Importante observar que Foucault abre seu último capítulo de *Histoire de la folie*, “*le cercle anthropologique*”, problematizando a noção de liberdade do louco. Para o filósofo, não se trata, nesse final do século XVIII, de uma liberação dos loucos, mas de uma objetivação do conceito de sua liberdade: “a liberdade que Pinel e Tuke impuseram ao louco fechou-o em uma certa verdade de loucura à qual ele não pode escapar a não ser passivamente, se é libertado de sua loucura” (FOUCAULT, 1972, p. 534). Sob a perspectiva psiquiátrica, a loucura não mais carrega a verdade do mundo (como na experiência trágica), porém, indica apenas o relacionamento do homem com sua verdade. A loucura revela a verdade do homem negativamente, isto é, se o homem se arrisca na loucura, perde a verdade completamente. Agora, a loucura não trata mais do não-ser, do vazio, mas se remete ao próprio ser do homem no momento em que, retendo a verdade do homem na loucura, afasta o homem de sua verdade ao torná-lo alienado.

Entretanto, se é a partir do jogo dialético que podemos, modernamente, conceber a problemática antropológica entre o homem, sua verdade e sua loucura, Foucault alerta que, mesmo assim, a loucura sustentou a linguagem antropológica que visa seus poderes de inquietação: a linguagem problematiza a verdade do homem e a perda dessa verdade e, portanto, a verdade da verdade. Ora, se a loucura, durante a época clássica, pertencia às regiões do silêncio e do nada diante da razão,<sup>6</sup> através de Goya e Sade, no final de século XVIII, a linguagem da loucura se recompôs através de gritos e furores. A desrazão se tornou, através desses dois autores, poder de

---

<sup>6</sup> Foucault (1972, p. 535) alerta que a loucura clássica, em si mesma, era coisa muda: “não existe, na idade clássica, literatura da loucura, no sentido em que não há para a loucura uma linguagem autônoma, uma possibilidade para que ela pudesse ter sobre si uma linguagem que fosse verdadeira. Reconhecia-se a linguagem secreta do delírio; faziam-se, sobre ela, discursos verdadeiros. Mas ela não tinha o poder de operar por si mesma, por um direito originário e por sua própria virtude, a síntese de sua linguagem e de sua verdade. Sua verdade só poderia ser envolvida em um discurso que lhe permanecia exterior. Mas quê, ‘são loucos’... Descartes, no movimento pelo qual chega à verdade, torna impossível o lirismo da desrazão”.

aniquilação, destruição, ou, mais precisamente, “a loucura se tornou, no homem, possibilidade de abolir o homem e o mundo” (FOUCAULT, 1972, p. 551). Novamente, a loucura adquire o poder de expressão *na forma de obra*, que ultrapassa, por sua violência, a razão, o mundo, o homem e as promessas da dialética.

A obra desses autores, nesse final de século XVIII, dá sinais de seu poder constrangedor e de sua capacidade mortífera. Se, durante a época clássica, a relação da loucura e da obra era sempre limitada (uma limitava a outra), a partir de Sade e Goya e, posteriormente, em Nietzsche, Van Gogh e Artaud, Foucault compreendeu que a loucura pertence à própria obra – afastada do mundo e do homem social, as obras de loucura não versam sobre a razão do mundo, não buscam o sentido das obras, nem a relação entre o mundo real e os artistas; ao contrário, não existe acomodação entre loucura e obra, apenas confronto que impõe um jogo perigoso entre a vida e a morte. Na verdade, a “fórmula” foucaultiana parte do seguinte paradoxo: a loucura é ausência de obra, uma vez que obra e loucura se excluem mutuamente. Para adentrarmos nesse paradoxo, teríamos que levantar as mesmas problematizações sugeridas por Peter Pál Pelbart (1989, p. 175):

a forma maior de expressão da loucura, numa época em que ela foi sequestrada por inteiro pela ‘ciência’ psiquiátrica, é precisamente a obra – que ela, no entanto, arruína. Por que a loucura, para expressar a ruína, precisaria justamente da obra, que é seu contrário? Por que a loucura, que implica a ausência de obra, necessita da obra para manifestar-se? Mero jogo de contrastes?

Embora as problematizações sejam as mesmas, as saídas podem tomar caminhos diferentes. Pelbart, acertadamente, afirma que *Histoire de la folie* seria uma arqueologia articulada em dois planos distintos: o da loucura e o da desrazão.<sup>7</sup> O autor compreende que, no livro de Foucault, houve um hiato entre a loucura e a desrazão que, ao longo dos acontecimentos históricos, foi se diluindo, ao ponto de convergirem numa indiferenciação: a desrazão é capturada pela loucura. Essa captura, o autor nomeia de “clausura do fora”, visto que a desrazão, submetida à loucura, tem sua única forma de expressão na própria loucura. Enclausurada à loucura, a desrazão não consegue romper a máscara colocada pela loucura, embora faça tentativas pela violência e exacerbação. Com a chegada da modernidade, não é de se estranhar – principalmente com o advento da psiquiatria, com suas práticas e saberes de

<sup>7</sup> Posição certamente inspirada pelo título original do livro: *Folie et déraison. Histoire de la folie à l'âge classique*.

exclusão – que ao Fora foi reservado, quase que exclusivamente, o espaço dessa linguagem que é linguagem de loucura. Ao tentar se libertar da linguagem da loucura – que a apreende e ao mesmo tempo a torna possível –, a desrazão se expressa pela loucura, levando-a ao extremo. E, sob essa configuração, segundo Pelbart, estabelece-se a relação entre obra e ausência de obra: a ausência de obra, fechada na obra (forma de expressão que a confinou), manifesta-se através da obra, levando-a ao limite e garantindo a ruína da própria obra. Por isso que, para o autor *Da clausura do fora ao fora da clausura*, o lugar de origem da ausência de obra é o Fora que, confinado à obra, utiliza-a para arruiná-la, embora nunca consiga apagar suas marcas.

Sem dúvida, essa tese de inspiração blanchotiana merece um pouco mais de atenção. Voltemos a Foucault: a percepção clássica compreende a internação como medida econômica e precaução social; sob estas justificativas, todo o mundo da desrazão se situou no espaço fechado do asilo: pobres, bêbados, prostitutas, criminosos, sodomitas, entre outros. O fato é que, por essa mesma percepção, a loucura foi incorporada no horizonte social da pobreza, da incapacidade para o trabalho, da impossibilidade de se integrar a um grupo. As regras clássicas de significações atribuídas à pobreza, ao trabalho, aos valores éticos, levaram a loucura ao mundo da desrazão e, por conseguinte, ao seu silêncio. Então, num primeiro momento, é a loucura que foi capturada pelo mundo desrazão, e não seu contrário.

Se, para Foucault (1972, p. 106), através dos modernos conhecimentos científicos e médicos, “a loucura repousa implicitamente sobre a constituição anterior de uma experiência ética da desrazão”, não é menos verdade que, depois de Pinel e Hegel, é impossível atribuir à loucura e a todos os desarrazoados as mesmas configurações. Por mais que possamos considerar a internação psiquiátrica um prolongamento do Hospital Geral, ainda assim, a loucura (que estava submetida aos mesmos critérios que qualquer desarrazoado) participava, no século XVIII, da estrutura binária que a tomou como contrária à razão: a loucura, assim como todo desarrazoado, estava Fora, porque escolheu sua condição distante da razão, sendo erro e falta. Essa oposição abrupta, que comporta uma escolha ética, colocou a desrazão como o Fora e, por isso, silenciou-a: por ser Fora, foi silenciada dentro do asilo. Com o início da psiquiatria, as coisas se passaram de forma diferente: a loucura não mais integra o mundo da desrazão, mas da própria razão. É a famosa fórmula hegeliana que ganha eco na ciência psiquiátrica: “a loucura é contradição da razão ainda presente”. Se isso é verdade, o círculo antropológico se afasta da estrutura binária para impor a estrutura dialética, segundo os quais se relacionam o homem, sua verdade e sua loucura.

Nesse momento, a loucura é absorvida para Dentro, e se ainda é possível falar em desrazão, é só diante dessa nova configuração. Com isso, queremos dizer que aqueles indivíduos que eram tomados como desarrazoados foram absorvidos pela percepção moderna, nomeados agora de marginais e, embora em consonância com a loucura, ainda guardam suas diferenças. Descobriu-se que a pobreza gera riqueza, que o criminoso, disciplinado, pode trabalhar, que é possível regenerar o bêbado, assim como é possível curar o louco. O mundo da desrazão entra na ordem da razão e, portanto, deixa de ser (pelo menos em sua configuração plena, tal como definida por Foucault em *Histoire de la folie*). Marginalizados, esses indivíduos podem viver a vida inteira nesta condição, como podem, potencialmente ou virtualmente, inserirem-se positivamente na ordem social; todavia, para o louco, reserva-se outra história.

Foucault afirma que, em meados do século XVIII, começa, quase que repentinamente, a abertura de uma série de casas destinadas exclusivamente a receber os loucos, isto é, antes mesmo dos Asilos comportarem dentro de si um estatuto médico, o louco já foi colocado a uma distância da desrazão: “a loucura não rompeu o círculo do internamento, mas ela se descolou e tomou lentamente suas distâncias. (...) a loucura encontrou uma pátria que lhe é própria” (FOUCAULT, 1972, p. 406-407). Foucault chama a atenção que esse acontecimento foi essencial (de isolar a loucura e torná-la autônoma em relação à desrazão), embora pouco perceptível na época, já que as estruturas do internamento não mudaram. Com essa separação, a desrazão moldou gradualmente uma face homogênea, enquanto a loucura, objeto de percepção, teve, cada vez mais, suas categorias multiplicadas. Isso quer dizer que os loucos não são só diferentes em relação aos outros, numa percepção imediata, mas diferentes entre si, por uma percepção mais aprofundada. Não foi a desrazão que ficou subordinada à loucura, foi a loucura que se multiplicou em sua própria especificidade.

Assim, separada em sua multiplicidade, a loucura começa a adquirir uma linguagem que lhe é própria. Se ela encontra seu lugar, é porque foi antes afastada, e se se multiplicam seu rosto, não foi por uma atenção que a aproximou, mas, inicialmente, por uma indiferença que a isolou. O acontecimento que separa a loucura da desrazão se dá no próprio interior da desrazão:

Pois se percebe, no século XVIII, que há entre os internos, entre os libertinos, os devassos, as crianças prodigas, homens cuja desordem é de uma outra natureza e de uma inquietude irreduzível, é a esses internos, justamente, que devemos tal consciência. São eles os primeiros que protestam, e com mais violência. Ministros, tenentes de polícia, magistrados, são importunados pelas mesmas reclamações, incansavelmente repetidas, intermináveis: um escreve a

Maurepas e se indigna de ser “confundido com o louco entre os quais há furiosos, de modo que a todo instante me arisco de receber perigosos insultos” (FOUCAULT, 1972, p. 418).

Para Foucault, na medida em que se avança o século XVIII, a loucura se torna cada vez mais a obsessão dos internos. A primeira separação não se deu por um olhar médico e filantrópico, mas no próprio interior do mundo da desrazão. O louco não foi o primeiro e nem a vítima mais inocente do internamento, entretanto, é o mais representativo símbolo do motivo pelo qual se interna. O louco passa a representar o que há de pior no internamento, a própria essência do internar. Começa-se, então, para o autor de *Histoire de la folie*, a polêmica pela qual se misturam loucos e pessoas que raciocinam.

Soma-se a essa polêmica, as graves crises econômicas que assolaram, principalmente, a França e a Inglaterra, nos últimos 50 anos do século XVIII. Faltando mão-de-obra para o trabalho, a consciência sobre a desrazão começa a mudar: a pobreza não pertencia mais a esfera do erro e da falta, mas agora poderia ser integrada no próprio regime econômico através de uma reabilitação moral. Com a nascente indústria, percebe-se que aqueles indivíduos que estavam reclusos, poderiam trabalhar e gerar riquezas. A partir de então, a indigência se torna elemento indispensável para o Estado, para seu progresso econômico. A velha estrutura do internamento, que acreditou que acabaria com a miséria enclausurando a pobreza, entrou em falência, fazendo surgir um novo remédio: recolocar essa população apta de enclausurados no circuito da produção, para ocuparem lugares em que a mão-de-obra é escassa.

Mas para definir quem está ou não apto ao trabalho, o critério é somente um: a doença. O doente não pode trabalhar, ele não é útil, nem potencialmente, para a riqueza. Nessa nova configuração, o único indivíduo que não se adentrou ao regime do trabalho foi, sem dúvida, o louco. Isto levou Foucault (1972, p. 439) a afirmar que “tudo o que outrora envolvia a loucura se deteriora: o círculo da miséria e o da desrazão se desfaz um do outro”. A miséria será absorvida como um problema econômico, enquanto a desrazão se anuncia em suas figuras da imaginação. Todavia, para Foucault (1972, p. 439), no final do século XVIII, “a própria loucura, ainda condenada à velha terra de exclusão”, será confrontada com os problemas da doença. Desta forma, a loucura é encerrada na solidão, mantida isolada daquela confusa comunidade de internamento (os desarrazoados) e restrita a uma zona neutra e vazia. A loucura adquire aqui sua liberdade, uma vez que se encontra individualizada daquele mundo tão uniforme que era o da desrazão: “deixada sozinha e separada de seus antigos parentescos, entre os muros degradados do

internamento, a loucura torna-se problema – colocando questões que jamais havia formulado” (FOUCAULT, 1972, p. 440). Isolada, separada do mundo da desrazão, da miséria, do erro, não é difícil chegamos à sua psiquiatrização.

A loucura se mostrou ao saber médico, porque antes foi detentora de uma linguagem própria que lhe conferiu sua especificidade no mundo da desrazão. Por isso, acreditamos inexato afirmar que a loucura capturou a desrazão. Logicamente, ainda há trocas, mas o fato de a loucura adquirir certa autonomia, de ainda se encontrar figurada na despreziosidade de sua doença, conferiu-lhe um caráter, ao mesmo tempo, negativo e positivo: negativo, pois a psiquiatria submeteu sua expressão ao domínio da doença; positivo, porque, para conseguirmos fugir do círculo da razão, temos que passar pela loucura. Sob este último aspecto, temos que entender as palavras de Nietzsche (2000, prólogo, §4), quando escreveu que no longo caminho para se chegar à certeza e à saúde, “não se pode dispensar a própria doença como meio e anzol para o conhecimento”, ou, ainda, as palavras de Artaud (2004, p. 1441) que, questionando o sentido de “um verdadeiro alienado”, responde que “é um homem que preferiu se tornar louco, no sentido em que socialmente entendemos, do que confiscar uma certa ideia superior de honra humana”, para não se converter em cúmplices da sociedade que estrangula em seus asilos aqueles que ela sente como um perigo.

Diante do exposto, o paradoxo ganha seu motivo de ser: loucura e obra jogam o jogo da vida e da morte. A loucura leva ao limite a possibilidade de obra, ao ponto de aniquilá-la, tornando a obra *ausência de obra*, tudo aquilo que não é obra. Seria oportuno lembrar que se, para Hegel, a obra representa o *Volksgeist*, ou para a psiquiatria, que espelha a interior identidade do sujeito doente, a ausência de obra não é nem a síntese do mundo nem o reflexo da alma, mas a presença da ausência do homem e do mundo. A loucura é esse momento de decisão em que a obra deixa de ser obra para contestar radicalmente o mundo e o homem, em sua estrutura representacional e identitária. A loucura interrompe o curso do mundo e a razoabilidade do homem para colocar em questão tanto o mundo quanto o homem:

Para a loucura, uma obra que aparentemente é devorada pelo mundo, aí revelando seu não sentido e transfigurando-se apenas nos traços patológicos, no fundo engaja nela o tempo do mundo, domina-o e o conduz; pela loucura que o interrompe, uma obra abre um vazio, um tempo de silêncio, uma questão sem resposta, ela provoca um dilaceramento sem reconciliação onde o mundo é obrigado a interrogar-se (FOUCAULT, 1972, p. 556).

Depois da loucura, a obra já não é a mesma, pois se abre para a subversão da obra representacional, que expressava o ideal e a síntese de mundo: a obra, nesse sentido, é sempre a presença da ausência de obra. Também não se define como obra de um sujeito, pois não espelha a interioridade do artista, ao contrário, na exigência do próprio processo de criação da obra, coloca-se em questão a própria identidade daquele que a elabora, suas verdades e seu mundo, a ponto de aniquilar o artista no momento mesmo em que está a se realizar enquanto (não) obra. Não existe autor que antecede a obra, pelo simples fato que a loucura é impossibilidade de qualquer individualidade formada. A obra, enquanto ausência de obra, é denúncia de um mundo fechado em suas verdades e de um sujeito constituído em sua unidade. Por isso, a *ausência de obra* é profanadora: profana o próprio tempo com seu silêncio de obra. Pela mediação da loucura, é o mundo que se torna culpado aos olhos da obra, e não a loucura que é culpada pela obra, como aos olhos da psiquiatria.

Com isso, entendemos que Foucault, ao final de sua tese, parece nos mostrar uma alternativa, uma saída, ao sugerir que a literatura e a arte acolheram essa experiência-limite, habilitando-a, em sua marginalidade (como parece sugerir a experiência estética moderna), numa relação com a cultura que a rejeita. Foucault afirma que a loucura é ruptura absoluta da obra e, como a própria palavra sugere, obra remete-se a trabalho, a produção, a comunicação, a estrutura, a construção. A obra nada mais é, em sua forma institucionalizada, do que a materialização do trabalho. Assim, quando Foucault assimila sua inexplorada noção de ausência de obra a nomes como Nietzsche, Artaud, Van Gogh e Lautréamont, é inevitável não a colocarmos sob um paradoxo: ausência de obra que produz obra; obra que se caracteriza pelo trabalho que visa a destruição do próprio trabalho, a desconstrução da linguagem, da palavra, do enquadro ou, para usarmos o termo de Blanchot, *désavrement*.

### **Considerações finais**

Como percebemos, a tradição da morte do autor impõe tanto o afastamento das análises críticas e psicopatológicas quanto das teorias do gênio. Pois, ao decretar a morte do homem e o desaparecimento do autor, torna-se impossível de sustentar a ideia de um artista *genial* ou conceber uma identidade ou uma biografia do artista.

Diante disso, quando nos voltamos para a utilização que Foucault e Blanchot fizeram de nomes de vários artistas em seus trabalhos, observamos que essas referências não eram apenas para afastar do espaço literário o discurso

médico e crítico, como também as utilizam como reflexões para seus próprios pensamentos. Para a psiquiatria, a obra transgressiva sempre será material patológico, objeto de sua reflexão e na qual ela, a psiquiatria, detém a verdade da obra; para Foucault e Blanchot, a obra transgressiva sempre é abertura, uma companheira para pensar, que permite fugir dos limites impostos pelas consolidadas cadeias da razão. Não se coloca, em ambos, a obra à frente do olhar do analista, como objeto de reflexão, tal como encontramos, por exemplo, nos tratados filosóficos que buscaram realizar uma ciência sobre a arte. Não se dedica, em nenhum momento do pensamento foucaultiano ou blanchotiano, na elaboração de um tratado filosófico para demonstrar o que é uma obra bela, quais valores que ela deve trazer, quais caminhos precisa percorrer – o tempo de Aristóteles e de Platão passou. Essas preocupações não têm sentido para Foucault ou Blanchot, ao contrário, eles colocam a obra de arte como uma aliada, apropriam-se dela, ao ponto de subvertê-la em seu registro para, então, elaborarem seu próprio pensamento. Em outras palavras, quando Foucault e Blanchot se utilizam de autores como Artaud, Nietzsche ou Roussel, não é para lhes conferir sentido, mas os tomam como aliados para pensar o diferente.

Em Foucault e em Blanchot, não se trata mais de fazer tratados filosóficos para determinar textos literários, nem desvendar o pensamento do autor através da verdade escondida sob as palavras, mas de utilizá-los na aventura do pensamento. Não à toa, *Les mots et le choses* “tem seu lugar de nascimento num texto de Borges. No riso que, com sua leitura, abala todas as familiaridades do pensamento” (FOUCAULT, 1966, p. 7). Foucault, no prefácio desse livro, não deixa de confessar seu profundo mal-estar que acompanha esse riso, uma vez que sua leitura sobre a enciclopédia chinesa de Borges<sup>8</sup> denuncia que toda a linguagem, tal como a concebemos, pode ser arruinada, que os códigos fundamentais da uma cultura – códigos que tornam possível nossa linguagem, seus valores, suas trocas, seus esquemas perceptivos, suas hierarquias, suas práticas, enfim, toda a ordem que oferece às coisas sua lei interior – podem ser contestados desde seus fundamentos (heterotopias).

E como perderíamos imaginar que o texto de Borges – desse profundo mal-estar que ele causa, desestabilizando “todas as superfícies ordenadas e todos os planos que acalmam, para nós, a multiplicidade dos seres, fazendo vacilar e inquietando, por muito tempo, nossa prática milenar do Mesmo e do Outro”

---

<sup>8</sup> Enciclopédia citada por Borges (2007, p. 124; ou in. FOUCAULT, 1966, p. 7), em *El idioma analítico de John Wilkins*, onde lemos que “os animais se dividem em a) pertencentes ao imperador, b) embalsamados, c) amestrados, d) leitões, e) sereis, f) fabulosos, g) cachorros soltos, h) incluídos nesta classificação, i) que se agitam feito loucos, j) inumeráveis, k) desenhados com um pincel finíssimo de pêlo de camelo, l) *et cetara*, m) que acabaram de quebrar o jarrao, n) que de longe parecem moscas”.

(FOUCAULT, 1966, p. 7) – conduziria Foucault, através de sua análise arqueológica, a buscar essa região “mediana” (entre o olhar codificado e o conhecimento reflexivo) em que se instaura toda a possibilidade de ordem; região anterior às palavras, às percepções, aos gestos, enfim, região arcaica, um *a priori* de todo o saber e que permite todo o saber. Em razão disso, não é incorreto afirmar que a leitura da enciclopédia chinesa de Borges contribuiu para Foucault investigar a *épistémè*, cujo conhecimento ganha suas condições de possibilidades (tese norteadora do livro foucaultiano).

E o quão afastada está a tese geral de *Les mots et les choses* com a problemática do texto *El idioma analítico de John Wilkins*? É nessa secreta união que os aproximam a partir de uma relação estética que, ao mesmo tempo, permite se tocarem e se afastarem, sem qualquer compromisso exegético ou analítico de um texto para com o outro. Por isso, sustentamos que essa é uma dimensão filosófica não tradicional, que se utiliza da literatura de maneira não literária (embora plástica), sem por isso limitar a literatura, ao contrário, acaba por lhe dar uma maior extensão. Neste diapasão, vemos como essa relação não foi sentida por Derrida (1967), no momento em que colocou no mesmo nível – só que inversamente –, por um lado, Blanchot e Foucault como críticos e, por outro, Laplanche e Jaspers como clínicos. Não há oposição entre Blanchot e Jaspers ou entre Foucault e Laplanche, pelo simples fato de que não se chega, por caminhos diferentes, à mesma finalidade, que seria, segundo o argumento de Derrida, tornar o pensamento dos artistas um exemplo. Matar o autor não seria um caminho de se chegar à verdade secreta da obra, de limitar-lhe o sentido, no momento em que a desliga do indivíduo psicossomático. Seria mais exato afirmar que, antes de reduzir o texto a um exemplo, Foucault e Blanchot visam, quando se orientam por determinados pensamentos artísticos, expandi-los, conferindo-lhes a impossível irredutibilidade no momento em que os tomam como amigos do pensamento. A linguagem artística – e não seu autor – torna-se delirante pelo simples fato de que nenhum crítico poderá limitá-la. Por certo, Foucault se utiliza de Nietzsche, Artaud, Borges e Roussel, em seus escritos, mas nunca como um exegeta, nunca como um hermenauta, mas os toma como aliados para pensar seu próprio pensamento. A literatura, para Foucault e Blanchot, dá-lhes a oportunidade de pensar o impossível, pois, no encontro com esse pensamento outro, exótico – sempre exótico porque outro –, apresenta-se o limite de seus próprios pensamentos e, por essa brecha, sua ultrapassagem para aquilo que era impossível pensar. É por isso que importa tão pouco quem fala.

## Referências

- ABRAMS, M. H. *The mirror and the lamp: Romantic Theory and the Critical Tradition*. Oxford: Oxford University Press, 1971.
- ARTAUD, A. *Œuvres*. Paris: Quarto Gallimard, 2004.
- BARTHES, R. *O rumor da língua*. Tradução de Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2012.
- BLANCHOT, M. *L'espace littéraire*. Paris: Gallimard, 1968.
- \_\_\_\_\_. *Le livre à venir*. Paris: Gallimard, 1959
- BORGES, J. L. *Outras inquiuições*. Tradução de Davi Arrigucci Jr. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- BOURGET, P. *Pages de critique et de doctrine*. Tome 1. Paris: Plon, 1912.
- CANDIOTTO, C. *Foucault e a crítica da verdade*. Belo Horizonte: Autêntica, 2010.
- CANGUILHEN, G. *Le normal et le pathologique*. Paris: PUF, 2013.
- DERRIDA, J. *L'écriture et la différence*. Paris: Seuil, 1967.
- FOUCAULT, M. *Les mots et les choses*. Paris: Gallimard, 1966.
- \_\_\_\_\_. *L'archéologie du savoir*. Paris: Gallimard, 1969.
- \_\_\_\_\_. *Histoire de la folie à l'âge classique*. Paris: Gallimard, 1972.
- \_\_\_\_\_. *Dits et écrits*. (Tome I). Paris: Quarto Gallimard, 2001.
- JASPERS, K. *Strindberg et Van Gogh*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1953.
- LAPLANCHE, J. *Hölderlin et la question du père*. Paris: PUF, 1984.
- MALLARMÉ, S. *Divagações*. Tradução de Fernando Sheibe. Florianópolis: EDUSF, 2010.
- NIETZSCHE, F. *Humano, demasiado humano*. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- PELBART, P. P. *Da clausura do fora ao fora da clausura*. São Paulo: Brasiliense, 1989.
- PROUST, M. *Contre Sainte-Beuve*. Tradução de Haroldo Ramanzini. São Paulo: Iluminuras, 1988.

Email: renanpavini@gmail.com

Recebido: 04/2021  
Aprovado: 05/2022