

A MORTE DO AUTOR

Roland Barthes

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

*

Sem dúvida que foi sempre assim: desde o momento em que um fato é *contado*, para fins intransitivos, e não para agir diretamente sobre o real, quer dizer, finalmente fora de qualquer função que não seja o próprio exercício do símbolo, produz-se este desfazamento, a voz perde a sua origem, o autor entra na sua própria morte, a escrita começa. Todavia, o sentimento deste fenômeno tem sido variável; nas sociedades etnográficas não há nunca uma pessoa encarregada da narrativa, mas um mediador, chãmane ou recitador, de que podemos em rigor admirar a prestação» (quer dizer, o domínio do código narrativo), mas nunca o «gênio». O *autor* é uma personagem moderna, produzida sem dúvida pela nossa sociedade, na medida em que, ao terminar a idade Média, com o empirismo inglês, o racionalismo francês e a fé pessoal da Reforma, ela descobriu o prestígio pessoal do indivíduo, ou como se diz mais nobremente, da «pessoa humana». É pois lógico que, em matéria de literatura, tenha sido o positivismo, resumo e desfecho da ideologia capitalista, a conceder a maior importância à «pessoa» do autor. O *autor* reina ainda nos manuais de história literária, nas biografias de escritores, nas entrevistas das revistas, e na própria consciência dos literatos, preocupados em juntar, graças ao seu diário íntimo, a sua pessoa e a sua obra; a imagem da literatura que podemos encontrar na cultura corrente é tiranicamente centrada no autor, na sua pessoa, na sua história, nos seus gostos, nas suas paixões; a crítica consiste ainda, a maior parte das vezes, em dizer que a obra de Baudelaire é o falhanço do homem Baudelaire, que a de Van Gogh é a sua loucura, a de Tchaikowski o seu vício: a *explicação* da obra é sempre procurada do lado de quem a produziu, como se, através da alegoria mais ou menos transparente da ficção, fosse sempre afinal a voz de uma só e mesma pessoa, o *autor*, que nos entregasse a sua «confidência».

Apesar de o império do Autor ser ainda muito poderoso (a nova crítica não fez muitas vezes senão consolidá-lo), é evidente que certos escritores já há muito tempo que tentaram abalá-lo. Em França, Mallarmé, sem dúvida o primeiro, viu e previu em toda a sua amplitude a necessidade de pôr a própria linguagem no lugar daquele que até então se supunha ser o seu proprietário; para ele, como para nós, é a linguagem que fala, não é o autor; escrever é, através de uma impessoalidade prévia - impossível de alguma vez ser confundida com a objetividade castradora do romancista realista - atingir aquele ponto em que só a linguagem atua, «performa», e não «eu»: toda a poética de Mallarmé consiste em suprimir o autor em proveito da escrita (o que é, como veremos, restituir o seu lugar ao leitor). Valéry, muito envolvido numa psicologia do Eu, edulcorou muito a teoria mallarmeana, mas, reportando-se por gosto do classicismo às lições da retórica, não cessou de pôr em dúvida e em irrisão o Autor, acentuou a natureza lingüística e como que «arriscada» da sua atividade e reivindicou sempre, ao longo dos seus livros em prosa, em favor da condição essencialmente verbal da literatura, perante a qual qualquer recurso à interioridade do escritor lhe parecia pura superstição. O próprio Proust, a despeito do caráter aparentemente psicológico daquilo a que chamam as suas *análises*, atribuiu-se visivelmente a tarefa de confundir inexoravelmente, por uma subtilização extrema, a relação entre o escritor e as suas personagens: ao fazer do narrador, não aquele que viu ou sentiu, nem sequer aquele que escreve, mas aquele que *vai escrever* (o jovem do romance - mas, afinal, que idade tem ele, e *quem* é ele? quer escrever, mas não pode, e o romance termina quando finalmente a escrita se torna possível), Proust deu à escrita moderna a sua epopéia: por uma inversão radical, em lugar de pôr a sua vida no seu romance, como se diz freqüentemente, fez da sua própria vida uma obra, da qual o seu livro foi como que o modelo, de modo que nos fosse bem evidente que não é Charlus que imita Montesquieu, mas que Montesquieu, na sua realidade anedótica, histórica, não é senão um fragmento secundário, derivado, de Charlus. O Surrealismo enfim, para ficarmos por esta pré-história da modernidade, não podia atribuir à linguagem um lugar soberano, na medida que a linguagem é sistema, uma subversão direta dos códigos, aliás, ilusória, porque um código não se pode destruir, apenas podemos «jogá-lo»; mas, ao recomendar sem cessar a ilusão brusca dos sentidos esperados (era o famoso «safanão» surrealista), ao confiar à mão a preocupação de escrever tão depressa quanto possível o que a própria cabeça ignora (era a escrita automática), ao aceitar o princípio e a experiência de uma escrita a vários, o Surrealismo contribuiu para dessacralizar a imagem do Autor. Enfim, de fora da própria literatura (a bem dizer, estas distinções tornam-se obsoletas), a lingüística acaba de fornecer à destruição do Autor um instrumento analítico precioso, ao mostrar que a enunciação é inteiramente um processo vazio que funciona na perfeição sem precisar ser preenchido pela pessoa dos interlocutores; linguisticamente, o autor nunca é nada mais para além daquele que escreve, 'tal' como *eu* não é senão aquele que diz *eu*: a linguagem conhece um «sujeito», não uma «pessoa», e esse

sujeito, vazio fora da própria enunciação que o define, basta para fazer «suportar» a linguagem, quer dizer, para a esgotar.

*

O afastamento do Autor (com Brecht, poderíamos falar aqui de um verdadeiro «distanciamento», diminuindo o Autor como uma figurinha lá ao fundo da cena literária) não é apenas um fato histórico ou um ato de escrita: ele transforma de ponta a ponta o texto moderno (ou o que é a mesma coisa - o texto é a partir de agora feito e lido de tal sorte que nele, a todos os seus níveis, o autor se ausenta). O tempo, em primeiro lugar, já não é o mesmo. O Autor, quando se acredita nele, é sempre concebido como o passado do seu próprio livro: o livro e o autor colocam-se a si próprios numa mesma linha, distribuída como um *antes* e um *depois*: supõe-se que o Autor *alimenta* o livro, quer dizer que existe antes dele, pensa, sofre, vive com ele; tem com ele a mesma relação de antecendência que um pai mantém com o seu filho. Exatamente ao contrário, o *scriptor* moderno nasce ao mesmo tempo que o seu texto; não está de modo algum provido de um ser que precederia ou excederia a sua escrita, não é de modo algum o sujeito de que o seu livro seria o predicado; não existe outro tempo para além do da enunciação e todo o texto é escrito eternamente *aqui e agora*. É que (ou segue-se que) *escrever* já não pode designar uma operação de registo, de verificação, de «pintura» (como diziam os Clássicos), mas sim aquilo a que os lingüistas, na sequência da filosofia oxfordiana, chamam um performativo, forma verbal rara (exclusivamente dada na primeira pessoa e no presente), na qual a enunciação não tem outro conteúdo (outro enunciado) para além do ato pelo qual é proferida: algo como o *Eu declaro* dos reis ou o *Eu canto* dos poetas muito antigos; o *scriptor* moderno, tendo enterrado o Autor, já não pode portanto acreditar, segundo a visão patética dos seus predecessores, que a sua mão é demasiado lenta para o seu pensamento ou a sua paixão, e que em consequência, fazendo uma lei da necessidade, deve acentuar esse atraso e «trabalhar» indefinidamente a sua forma; para ele, ao contrário, a sua mão, desligada de toda a voz, levada por um puro gesto de inscrição (e não de expressão), traça um campo sem origem - ou que, pelo menos, não tem outra origem para lá da própria linguagem, isto é, exatamente aquilo que repõe incessantemente em causa toda a origem.

*

Sabemos agora que um texto não é feito de uma linha de palavras, libertando um sentido único, de certo modo teológico (que seria a «mensagem» do Autor-Deus), mas um espaço de dimensões múltiplas, onde se casam e se contestam escritas variadas, nenhuma das quais é original: o texto é um tecido de citações, saldas dos mil focos da cultura. Parecido com Bouvard e Pécuchet, esses eternos copistas, ao mesmo tempo sublimes e cômicos, e cujo profundo ridículo designa *precisamente* a verdade da escrita, o escritor não pode deixar de imitar um gesto sempre anterior, nunca original; o seu único poder é o de misturar as escritas, de as contrariar umas às outras, de modo a nunca se apoiar numa delas; se quisesse

exprimir-se, pelo menos deveria saber que a «coisa» interior que tem a pretensão de «traduzir» não passa de um dicionário totalmente composto, cujas palavras só podem explicar-se através de outras palavras, e isso indefinidamente: aventura que adveio exemplarmente ao jovem Thomas de Quincey, tio bom em grego que, para traduzir para esta língua morta idéias e imagens absolutamente modernas, diz-nos Baudelaire, «tinha criado para si um dicionário sempre pronto, muito mais complexo e extenso do que aquele que resulta da vulgar paciência dos temas puramente literários» (*Os Paraísos Artificiais*); sucedendo ao Autor, o *scriptor* não tem já em si paixões, humores, sentimentos, impressões, mas sim esse imenso dicionário onde vai buscar uma escrita que não pode conhecer nenhuma paragem: a vida nunca faz mais do que imitar o livro, e esse livro não é ele próprio senão um tecido de signos, imitação perdida, infinitamente recuada.

*

Uma vez o autor afastado, a pretensão de «decifrar» um texto torna-se totalmente inútil. Dar um Autor a um texto é impor a esse texto um mecanismo de segurança, é dotá-lo de um significado último, é fechar a escrita. Esta concepção convém perfeitamente à crítica, que pretende então atribuir-se a tarefa importante de descobrir o Autor (ou as suas hipóstases: a sociedade, a história, a psique, a liberdade) sob a obra: encontrado o Autor, o texto é «explicado», o crítico venceu; não há pois nada de espantoso no fato de, historicamente, o reino do Autor ter sido também o do Crítico, nem no de a crítica (ainda que nova) ser hoje abalada ao mesmo tempo que o Autor. Na escrita moderna, com efeito, tudo está por *deslindar*, mas nada está por *decifrar*; a estrutura pode ser seguida, «apanhada» (como se diz de uma malha de meia que cai) em todas as suas fases e em todos os seus níveis, mas não há fundo; o espaço da escrita percorre-se, não se perfura; a escrita faz incessantemente sentido, mas é sempre para o evaporar; procede a uma isenção sistemática do sentido; por isso mesmo, a literatura (mais valia dizer, a partir de agora, *a escrita*), ao recusar consignar ao texto (e ao mundo como texto) um «segredo», quer dizer, um sentido último, liberta uma atividade a que poderíamos chamar contra-teológica, propriamente revolucionária, pois recusar parar o sentido é afinal recusar Deus e as suas hipóstases, a razão, a ciência, a lei.

*

Regressemos à frase de Balzac. Ninguém (isto é, nenhuma «pessoa») a disse: a sua origem, a sua voz não é o verdadeiro lugar da escrita, é a leitura. Um exemplo, bastante preciso, pode fazê-lo a compreender: investigações recentes (J.-P. Vernant) trouxeram à luz a natureza constitutivamente ambígua da tragédia grega; o texto é nela tecido com palavras de duplo sentido, que cada personagem compreende unilateralmente (este perpétuo mal-entendido é precisamente o «trágico»); há contudo alguém que entende cada palavra na sua duplicidade, e entende, além disso, se assim podemos dizer, a própria surdez das personagens que falam diante dele: esse alguém é precisamente o leitor (ou, aqui, o ouvinte).

Assim se revela o ser total da escrita: um texto é feito de escritas múltiplas, saídas de várias culturas e que entram umas com as outras em diálogo, em paródia, em contestação; mas há um lugar em que essa multiplicidade se reúne e esse lugar não é o autor, como se tem dito até aqui, é o leitor: o leitor é o espaço exato em que se inscrevem, sem que nenhuma se perca, todas as citações de que uma escrita é feita; a unidade de um texto não está na sua origem, mas no seu destino, mas este destino já não pode ser pessoal: o leitor é um homem sem história, sem biografia, sem psicologia; é apenas esse *alguém* que tem reunidos num mesmo campo todos os traços que constituem o escrito. É por isso que é irrisório ouvir condenar a nova escrita em nome de um humanismo que se faz hipocritamente passar por campeão dos direitos do leitor. O leitor, a crítica clássica nunca dele se ocupou; para ela, não há na literatura qualquer outro homem para além daquele que escreve. Começamos hoje a deixar de nos iludir com essa espécie de antifrases pelas quais a boa sociedade recrimina soberbamente em favor daquilo que precisamente põe de parte, ignora, sufoca ou destrói; sabemos que, para devolver à escrita o seu dever, é preciso inverter o seu mito: o nascimento do leitor tem de pagar-se com a morte do Autor.

1968, *Manteia*

- **"A Morte do Autor" está publicado em Português na coletânea de textos de Roland Barthes intitulada O Rumor da Língua, Lisboa, Edições 70, 1987.**
- **O artigo original, "*La mort de l'auteur*" está em *Le Bruissement de la Langue*, Paris, E. Seuil, 1984.**
- **Em inglês o texto pode ser encontrado em: Roland Barthes. "The Death of the Author." *Image, Music, Text*. Ed. and trans. Stephen Heath. New York: Hill, 1977.**

Dans cet article, Roland Barthes fait de la condition essentiellement verbale de la littérature le propre de la modernité. Ainsi la littérature n'est-elle plus rapportée à un auteur qui en serait à l'origine, mais au langage lui-même: c'est le langage qui parle, ce n'est pas l'auteur. L'écriture apparaît donc comme un espace neutre où la voix (de l'auteur) perd son origine, et où l'énonciation est conçue comme processus vide, c'est-à-dire comme une fonction du langage.

Si le texte moderne implique la mort de l'Auteur, il procède à la naissance du scripteur: le scripteur moderne naît en même temps que son texte. Roland Barthes opère donc un renversement où le texte n'apparaît plus comme le produit d'un écrivain, mais comme un espace producteur, l'exemple le plus

caractéristique de cette puissance de l'écriture étant représenté par ce que la linguistique a appelé le performatif; à la pointe de ce renversement, ce n'est plus l'oeuvre qui imite la vie, mais la vie qui imite l'oeuvre.

Barthes oppose dès lors, à l'expression de l'auteur manifestée par la voix, l'inscription du scripteur, dont la main trace un champ sans origine - ou qui, du moins, n'a d'autre origine que le langage lui-même. Cette disparition de l'auteur qui s'absente dans l'écriture débouche sur une nouvelle conception du texte, en tant qu'espace à dimension multiples, où se marient et se contestent des écritures variées, dont aucune n'est originelle: le texte est un tissu de citations, issues des mille foyers de la culture. Le rôle de l'écrivain se borne dès lors à mêler les écritures.

Cette modernité du texte implique l'exemption du sens: il n'y a pas de fond à quoi ramener l'oeuvre. La mort de l'auteur conduit, logiquement, à celle du critique, désormais relayé par le lecteur. Le lecteur représente en effet le lieu où la multiplicité du texte se rassemble: l'unité d'un texte n'est pas dans son origine, mais dans sa destination.

A la fonction du «scripteur» correspond donc celle du lecteur, toutes deux produites par le texte en tant qu'espace autonome, et se substituant au couple de l'auteur et du critique.

According to Barthes--no, I must not say "according to Barthes." Moreover, I must not say "I"; or if I do, I must acknowledge that as soon as I write the pronoun, it ceases to bear any relation to the extra-textual human being who wrote it: "Writing is that . . . space . . . where all identity is lost, starting with the very identity of the body writing." There is only the text. Damn! Better make the text the subject of the sentence. "The Death of the Author" states that all writing--no, writing can state nothing about writing or about anything else. The text is irrevocably cut off from that of which it attempts to speak: "the book itself is only a tissue of signs, an imitation that is lost, infinitely deferred." Rather, writing is, as the linguists say, performative. "Call me Ishmael" indistinguishable in function from "I now pronounce you man and wife." And not only in function, but also in substance, because "the text is . . . a multi-dimensional space in which a variety of writings, none of them original, blend and clash." Originality being impossible, all writings must bear essentially the same meaning. Not that anybody can know that meaning: "writing ceaselessly posits meaning ceaselessly to evaporate it." So there. Now put this one in your pipe and smoke it: "In the multiplicity of writing, everything is to be disentangled, nothing deciphered." One might wonder how to disentangle without deciphering, since things cannot be separated from each other without first being identified as different from each other; but never mind. Far from demonstrating that the author is dead, this essay stands as a monument to the monstrous arrogance of a man whose authority derives solely from his talent for uttering absolute rubbish in a tone of vatic infallibility. "The Death of the Author" blows itself to pieces. I don't see how I can possibly be expected to summarize it. **(Steve Schroer.)**