

# LEITURAS

# AFINS

- O Canibalismo Amoroso — *Afonso Romano de Sant'Anna*
- A Cidade das Letras — *Angel Rama*
- A História e o Conceito na Literatura Medieval — *Katharina Holzermayr-Rosenfield*
- Por que Lima Barreto? — *Paula Beiguelman*
- Teoria da Poesia Concreta — *Augusto de Campos/Haroldo de Campos/Décio Pignatari*

### Coleção Primeiros Passos

- O que é Lingüística — *Eni P. Orlandi*
- O que é Literatura — *Marisa Lajolo*
- O que é Semiótica — *Lúcia Santaella*

Roland Barthes

DEDALUS - Acervo - FFLCH-FIL

801  
B285bp

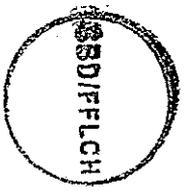
Rumor da língua /



## O RUMOR DA LÍNGUA

*Tradução*  
 Mario Laranjeira  
*Prefácio*  
 Leyla Perrone-Moisés

Tombo: 00638



editora brasiliense  
 1988

uma, é uma verdade de discurso, estendida a toda a oscilação que a palavra do Outro (no caso o Sr. Verdurin) fá-lo sofrer. A sintaxe clássica, que nos diria que a princesa Sherbatoff não é senão uma dona de casa de tolerância, é substituída por Proust por uma sintaxe concomitante: a princesa é também uma dona de bordel; nova sintaxe a que deveríamos chamar metafórica porque a metáfora, contrariamente ao que a retórica pensou durante muito tempo, é um trabalho de linguagem privado de qualquer vetorização: ela só vai de um termo a outro, circular e infinitamente. Compreende-se então por que o *etbos* da inversão proustiana é a surpresa; é o pasmo de um *retorno*, de uma *junção*, de um *reencounter* (e de uma redução): anunciar os contrários é finalmente reuni-los na própria unidade do texto, da viagem da escritura. Nada de admirar, portanto, que a grande oposição que no início parece rimar ao mesmo tempo os passeios de Combray e as divisões do romance. (*Para o lado da casa de Swann / O Lado de Guermantes*) seja, senão falaciosa (não estamos na ordem da verdade), pelo menos revogável: como se sabe, o Narrador descobre um dia com estupefação (a mesma que experimenta ao constatar que o barão de Charlus é uma Mulher; a princesa de Sherbatoff, uma mantenedora de lugar mal alafinado, etc.) que as duas estradas que divergem da casa familiar reencontram-se e que o mundo de Swan e o de Guermantes, através de mil anastomoses, acabam por coincidir na pessoa de Gilberte, filha de Swann e esposa de Saint-Loup.

Há, entretanto, um momento, na *Busca*, em que a grande forma inversora já não funciona. Que será que a bloqueia? Nada menos do que a Morte. Sabe-se que todas as personagens de Proust se reencontram no volume final da obra (*O Tempo Reencontrado*); em que estado? De forma alguma invertidas (como o teria permitido o grande lapso de tempo ao cabo do qual se encontram reunidas na recepção da princesa de Guermantes), mas, ao contrário, *prolongadas*, *imobilizadas* (mais do que envelhecidas), *preservadas*, e gostaria de poder dizer: *“perseveradas”*. Nessa vida prorrogada, a inversão já não pega: à narrativa, só lhe resta terminar; ao livro, só lhe resta começar.

1971, Paragone

“Durante muito tempo,  
fui dormir cedo,”

Alguns devem ter reconhecido a frase que dei como título a esta conferência: “Durante muito tempo, fui dormir cedo. Às vezes, mal a minha vela se apagava, os meus olhos se fechavam tão depressa, que não tinha tempo de dizer para mim mesmo: ‘Estou adormecendo’. E, meia hora depois, o pensamento de que era tempo de tentar dormir me acordava...”; é o início de *La Recherche du Temps Perdu*. Quer isso dizer que lhes proponho uma conferência “sobre”? Proust? Sim e não. Será, se vocês aceitarem: Proust e eu. Que pretensão! Nietzsche ironizava a respeito do uso que os alemães faziam da conjunção “e”: “Schopenhauer e Hartmann”, pilheriava. “Proust e eu” é mais forte ainda. Gostaria de sugerir que, paradoxalmente, a pretensão cai a partir do momento em que sou eu quem fala, e não alguma testemunha; porque, ao dispor numa mesma linha Proust e eu, não significa de modo algum que me comparo com o grande escritor, mas, de um modo inteiramente diferente, que *me identifico com ele*: confusão de prática, não de valor. Explicome: na literatura figurativa, no romance, por exemplo, parece-me que a gente se identifica mais ou menos (quero dizer em dados momentos) a uma das personagens representadas; essa projeção, creio eu, é a própria mola da literatura; mas, em certos casos marginais, a partir do momento em que o leitor é um sujeito que pretende, ele próprio, escrever uma obra, tal sujeito já não se identifica apenas com esta ou aquela personagem fictícia, mas também e principalmente com o próprio autor do livro lido, enquanto ele quis escrever esse livro e nisso teve êxito; ora, Proust

é o lugar privilegiado dessa identificação particular, na medida em que a *Busca* é a narrativa de um desejo de escrever: não me identífico com o autor prestigioso de uma obra fundamental, mas com o operário, ora atormentado, ora exaltado, de qualquer maneira modesto, que quis emprender uma tarefa à qual conferiu, desde a origem do seu projeto, um caráter absoluto.

## 1

Portanto, primeiro Proust.

A *Busca* [*La Recherche du Temps Perdu*] foi precedida de numerosos escritos: um livro, traduções, artigos. A grande obra só foi realmente atacada, parece, durante o verão de 1909; é, a partir de então, como se sabe, uma luta obstinada contra a morte que ameaça deixar o livro inacabado. Houve aparentemente nesse ano de 1909 (mesmo que que seja vã a tentativa de querer datar com precisão o início de uma obra) um período crucial de hesitação. Proust está, de fato, no cruzamento de duas vias, de dois gêneros, dividido entre dois "lados", que não sabe ainda podem juntar-se, não mais do que sabe o Narrador, durante muito tempo, até o casamento de Gilberte com Saint-Joup, que o lado da casa de Swann toca o lado de Guermantes: o lado do Ensaio (da Crítica) e o lado do Romance. A morte de sua mãe, em 1905, Proust atravessa um período de acabrunhamento, mas também de agitação estril; tem vontade de escrever, de fazer uma obra, mas qual? Ou melhor, que forma? Proust escreve à senhora do Noailles, em dezembro de 1908: "Embora muito doente, quisera te escrever sobre Sainte-Beuve [encarnação dos valores estéticos que detesta]. A coisa edificou-se em meu espírito de duas maneiras diferentes entre as quais devo optar. Ora, estou sem vontade e sem clarividência".

Farei notar que a hesitação de Proust, à qual, é normal, dá uma forma psicológica, corresponde a uma alternância estrutural: os dois "lados" entre os quais hesita são os dois termos de uma oposição posta em evidência por Jakobson: a da Metáfora e da Metonímia. A Metáfora suporta todo discurso que levanta a questão: "O que é? O que é que isso quer dizer?"; é a questão mesma do Ensaio. A Metonímia, ao contrário, levanta outra questão: "De que isto que estou anunciando pode ser seguido? O que é que o episódio que estou a contar pode gerar?"; é a questão do Romance. Jakobson contava a experiência levada a efeito

numa sala de aula de crianças, a quem se pedia reagir à palavra "palhoça"; uns respondiam que a palhoça era uma cabaninha (metáfora); outros, que havia pegado fogo (metonímia); Proust é um sujeito dividido como o era a pequena classe de Jakobson; sabe que cada incidente da vida pode dar azo ou a um comentário (uma interpretação), ou a uma alfabulação que lhe dá ou lhe imagina um *antes* e um *depois* narrativos: interpretar é entrar no caminho da Crítica, discutir-lhe a teoria, tornando partido contra Sainte-Beuve; ligar os incidentes, as impressões, desenvolvê-los, é, ao contrário, tecer pouco a pouco uma narrativa, ainda que frouxa.

A indecisão de Proust é profunda, na medida em que Proust não é um novico (em 1909, tem trinta e oito anos); já escreveu, e o que escreveu (principalmente a nível de certos fragmentos) pertence muitas vezes a uma forma mista, incerta, hesitante, ao mesmo tempo romanesca e intelectual; por exemplo, para expor as suas idéias sobre Sainte-Beuve (domínio do Ensaio, da Metáfora), Proust escreve um diálogo fictício entre a mãe e ele (domínio da Narrativa, da Metonímia). Não só essa indecisão é profunda, mas talvez seja também querida: Proust admitiu e gostou de escritores que verificou terem praticado, também eles, certa indecisão de gêneros: Nerval e Baudelaire.

A esse debate há que se restituir o parético. Proust busca uma forma que recolla o sofrimento (acaba de passar por ele, absoluto, pela morte da mãe) e a transcendê-lo; ora, a "inteligência" (palavra proustiana), de que Proust faz a crítica ao começar o *Contra Sainte-Beuve*, se seguirmos a tradição romântica, é uma potência que fere e seca o afeto; Novalis apresentava a poesia como "aquilo que cura as feridas do entendimento"; o Romance também pode fazê-lo, mas não qualquer um: um romance que não seja feito segundo as idéias de Sainte-Beuve.

Ignoramos por que determinação Proust saiu dessa hesitação, e por que (se é que existe uma causa circunstancial), depois de ter renunciado ao *Contra Sainte-Beuve* (aliás, recusado pelo *Figaro* em agosto de 1909), lançou-se a fundo na *Busca*; mas conhecemos a forma que escolheu: é precisamente a da *Busca*: romance? Ensaio? Nenhum dos dois e os dois ao mesmo tempo: o que chamarei *uma terceira forma*. Interroguem por um instante este terceiro gênero.

Se encabecei estas reflexões com a primeira frase da *Busca*, é porque ela abre um episódio de umas cinquenta páginas que, como a *mandala* tibetana, mantém reunida sob a vista toda a obra proustiana. De que fala esse episódio? Do sono. O sono proustiano tem um valor fundador:

organiza a originalidade (o "típico") da *Busca* (mas essa organização, como veremos, é, na realidade, uma desorganização).

Naturalmente, há um bom e um mau sono. O bom sono é aquele que é aberto, inaugurado, permitido, consagrado pelo beijo vespéral da mãe; é o sono direito, conforme à Natureza (dormir de noite, agir de dia). O mau sono é o sono longe da mãe: o filho dorme de dia enquanto a mãe fica acordada; só se vêem no breve cruzamento entre o tempo direito e o tempo invertido: vigília para uma, deixar-se para outro; esse mau sono (sob efeito de barbitúrico), a obra toda não será demais para justificá-lo, resgatá-lo, posto que é ao preço doloroso dessa inversão que a *Busca*, noite após noite, irá descrever-se.

O que é esse bom sono (da infância)? É uma "meia-vigília". ("Tentei envolver o meu primeiro capítulo nas impressões da meia-vigília". Embora Proust fale em dado momento das "profundezas do nosso inconsciente", esse sono nada tem de freudiano; não é onírico (há poucos sonhos verdadeiros na obra de Proust); é antes constituído pelas profundezas do consciente *enquanto desordem*. Um paradoxo define-o bem: é um sono que pode ser escrito, porque é uma consciência de sono; todo o episódio (e, portanto, toda a obra que dele sai) mantém-se assim suspenso numa espécie de escândalo gramatical: dizer "estou dormindo" é de fato, literalmente, tão impossível quanto dizer "estou morto"; a escrita é precisamente esta atividade que trabalha a língua — as impossibilidades da língua em proveito do discurso.

Que faz esse sono (ou essa meia-vigília)? Introduz a uma "falsa consciência", ou antes, para evitar o estereótipo, uma consciência falsa: uma consciência desregrada, vacilante, intermitente; a carapaça lógica do Tempo é atacada; não há mais cronologia (se aceitarmos separar as duas partes da palavra): "Um homem que dorme [entendamos: desse sono proustiano, que é uma meia vigília] mantém em círculo em torno de si o fio das horas, a ordem dos anos e dos mundos ... mas *as suas fleiras podem misturar-se, romper-se* [eu sublinho]". O sono funda uma outra lógica, uma lógica da Vacilação, da Descompartimentação, e é essa nova lógica que Proust descobre no episódio da madalena, ou melhor, da torrada, tal como está relatado em *Contra Sainte-Berthe* (quer dizer, antes da *Busca*): "Permaneci imóvel... quando de repente as paredes abaladas da minha memória cederam". Naturalmente, semelhante revolução lógica só podia suscitar uma reação de burrice: Humblot, funcionário da Editora Ollendorf encarregado de ler e apreciar os manuscritos, ao receber o de *Para o lado da casa de Swann*, declara: "Não sei se sou comple-

tamente tapado, mas não compreendo o interesse que possa haver em ler trinta páginas [*precisamente a nossa mandala*] a respeito da maneira como um Senhor se vira na cama antes de conciliar o sono". O interesse é, no entanto, capital: está em abrir as comportas do *Tempo*: abalada a cronologia, fragmentos, intelectuais ou narrativos, vão formar uma sequência que se subtrair à lei ancestral da Narrativa ou do Raciocínio, e essa sequência produzirá, sem forçar, a *terceira forma*, nem Ensaio, nem Romance. A estrutura dessa obra será, falando exatamente, *rapsódica*, isto é (etimologicamente), *costurada*; é aliás uma metáfora proustiana: a obra se faz como um vestido; o texto rapsódico implica uma arte original, como é a da costureira: peças, pedaços são submetidos a cruzamentos, a arranjos, a ajustes: um vestido não é um *patchwork*, como tampouco o é a *Busca*.

Provinda do sono, a obra (*a terceira forma*) repousa num princípio provocante: a *desorganização* do tempo (da cronologia). Ora, aí está um princípio muito moderno. Bachelard chama *rimo* a essa força que visa a "desvencilhar a alma das falsas permanências das durações mal feitas", e essa definição se aplica muito bem à *Busca*, cujo esforço todo, suntuoso, está em subtrair o tempo rememorado à falsa permanência da biografia. Nietzsche, mais lapidarmente, diz que "é preciso reduzir a migalhas o universo, perder o respeito pelo todo", e John Cage, protetizando a obra musical, anuncia: "De qualquer modo, o todo fará uma desorganização". Essa vacilação não é uma anarquia aleatória de associações de idéias: "Vejo", diz Proust com certa amargura, "os leitores imaginarem que escrevo, fiando em arbitrarias e fortuitas associações de idéias, a história da minha vida". Na realidade, se retomarmos a palavra de Bachelard, trata-se de um *rimo*, e muito complexo: "sistemas de instantes" (ainda Bachelard) sucedem-se, *mas também se respondem*. Porque o que o princípio de vacilação desorganiza não é a inteligibilidade do Tempo, mas a lógica ilusória da biografia, na medida em que ela segue tradicionalmente a ordem puramente matemática dos anos.

Essa desorganização da biografia não é a sua destruição. Na obra, numerosos elementos da vida pessoal são conservados, de maneira idêntica, mas esses elementos estão de certo modo *desviados*. Assim, a rei dois desses desvios, na medida em que não dizem respeito a pormenores (as biografias de Proust estão cheias deles), mas a grandes opções criativas.

O primeiro desvio é o da pessoa enunciadora (no sentido gramatical da palavra "pessoa". A obra proustiana põe em cena — ou em escri-

tura — um ‘eu’ (o Narrador); mas esse ‘eu’, se assim se pode dizer, já não é mais exatamente um ‘eu’ (sujeito e objeto de autobiografia tradicional): ‘eu’ não é aquele que se lembra, se confia, se confessa; é aquele que enuncia; quem é posto em cena por esse ‘eu’ é um ‘eu’ de escritura, cujas ligações com o ‘eu’ civil são incertas, deslocadas. O próprio Proust explicou-o bem: o método de Sainte-Beuve ignora “que um livro é o produto de um outro ‘eu’ que não aquele que manifestamos em nossos hábitos, na sociedade, nos nossos vícios”. O resultado dessa dialética é que vão perguntar se o Narrador da *Busca* é Proust (no sentido civil do patronímico): é simplesmente *outro* Proust, muitas vezes desconhecido dele próprio.

O segundo desvio é mais flagrante (mais fácil de definir); na *Busca* ha certamente “narrativa” (não é um ensaio), mas essa narrativa não é a de uma vida que o Narrador tomasse no nascimento e conduzisse de ano em ano até o momento em que toma da pena para narrá-la. O que Proust conta, o que coloca em narrativa (insistimos), não é a sua vida, é *seu desejo de escrever*: o Tempo pesa sobre esse desejo, mantém-no numa cronologia; ele (os companheiros de Martinville, a frase de Bergotte) enfrenta provações, desânimos (o veredicto do Sr. de Norpois, o presépio inegável do *Jornal* dos Goncourt), para finalmente triunfar, quando o Narrador, chegando à recepção de Guermantes, descobre *o que deve escrever*: o Tempo reencontrado, e da mesma feita assegura-se de que vai poder escrever: a *Busca* (entretanto, já escrita).

Como se vê, o que passa para a obra é, de fato, a vida do autor, mas uma vida *desorientada*. Painter, o biógrafo de Proust, viu bem que a *Busca* era constituída por aquilo a que chamou uma “biografia simbólica”, ou ainda, “uma história simbólica da vida de Proust”: Proust entendeu (ai está o gênio) que ele não tinha de “contar” a sua vida, mas que a sua vida tinha entretanto a significação de uma obra de arte: “A vida de um homem de certo valor é uma continua alegoria”, disse Keats, citado por Painter. A posteridade dá cada vez mais razão a Proust: a sua obra já não é lida apenas como um monumento da literatura universal, mas como a expressão apaixonante de um sujeito absolutamente pessoal que retorna continuamente à sua própria vida, não como a um *curriculum vitae*, mas como a uma constelação de circunstâncias e de figuras. Cada vez mais surpreendem-nos a gostar não de “Proust” (nome civil de um autor fichado nas Histórias da literatura), mas de “Marcel”, ser singular, a uma só vez criança e adulto, *puer senilis*, apaixonado e ajuzado, presa de manias excêntricas e lugar de uma refle-

xão soberana sobre o mundo, o amor, a arte, o tempo, a morte. Propus chamar esse interesse muito especial que os leitores podem ter pela vida de Marcel Proust (o álbum de fotografias da sua vida, na coleção da Pléiade, está há muito esgotada) de “marcelismo”, para distingui-lo do “proustismo”, que seria apenas o gosto por uma obra ou por uma maneiira literária.

Se destaquei na obra-vida de Proust o tema de uma nova lógica que permite — em todo caso permitiu a Proust — abolir a contradição entre o Romance e o Ensaio, é porque este tema me concerne pessoalmente. Por quê? É o que pretendo explicar agora. Vou então falar “de mim”. “De mim” deve entender-se aqui pesadamente: não é o substituto asseptizado de um leitor geral (toda substituição é uma assepsia); outro não é senão aquele que ninguém pode substituir, para o que de melhor ou de pior vier. É o íntimo que quer falar em mim, fazer ouvir o seu grito, em face da generalidade, da ciência.

## 2

Dante (mais uma vez um início-célebre, mais uma vez uma referência esmagadora) começa assim a sua obra: *Nel mezzo del camin di nostra vita*... Em 1300, Dante tinha trinta e cinco anos (viria a morrer vinte e um anos depois). Eu tenho muito mais, e o que me resta a viver nunca mais será a metade do que terei vivido. Porque o “meio da nossa vida” não é, evidentemente, um ponto aritmético; como é que, no momento em que estou falando, poderia conhecer a duração total da minha existência, a ponto de poder dividi-la em duas partes iguais? É um ponto semântico, o instante, talvez tardio, em que sobreven na minha vida um novo sentido, o desejo de uma mutação: mudar de vida, romper e inaugurar, submeter-me a uma iniciação, tal como Dante embrenhando-se na *selva oscura*, deixando-se conduzir por um grande iniciador, Virgílio (e para mim, pelo menos durante o tempo desta conferência, o iniciador é Proust). A idade, será preciso lembrar — mas é preciso lembrar, de tal modo cada um vive com indiferença a idade do outro —, a idade só é muito parcialmente um dado cronológico, um rosário de anos; existem classes, *casas* de idade: percorremos a vida de eclusa em eclusa; em certos pontos do percurso, há patamares, desníveis, baques; a idade não é progressiva, é mutativa: olhar para a própria idade, se esta idade é uma certa idade, não é uma faceirice que deva acarretar protestos bene-

volentes; é antes uma tarefa ativa: quais são as forças reais que a minha idade implica e quer mobilizar? Tal é a questão, surgida recentemente, que, parece-me, fez do momento presente o "meio do caminho da minha vida".

Por que hoje?

Chega um tempo. (é um problema de consciência) em que "os dias estão contados": começa uma contagem regressiva vaga e no entanto irreversível. A gente *sabia* que era mortal (todos lho disseram, desde que se tenha tido ouvidos para ouvir); de repente, a gente *se sente* mortal (isso não é um sentimento natural; o natural é julgar-se imortal; daí tantos acidentes por imprudência). Essa evidência, desde que é vivida, acarreta um desarranjo na paisagem: eu preciso, imperiosamente, encaxar o meu trabalho numa casa de contornos incertos, mas que sei (nova consciência) serem *fnitos*: a última casa. Ou antes, por estar a casa delimitada, por já não haver "fora-da-casa", o trabalho que nela vou encaixar assume uma espécie de solenidade. Como Proust doente, ameaçado pela morte (ou assim julgando), reencontramos a palavra de São João citada, aproximadamente, em *Contra Sainte-Beuve*: "Trabalhai enquanto ainda tendes luz".

E depois também chega um tempo (o mesmo) em que tudo o que fizemos, trabalhamos, escrevemos, parece como que votado à repetição: o que, sempre até morrer, vou escrever de artigos, dar aulas, fazer conferências, sobre "assuntos" que serão os únicos a variar, tão pouco! (É o "sobre" que me aborrece). Esse sentimento é cruel; porque me remete à exclusão de todo Novo, ou ainda da Aventura (o que me "advém"); vejo o meu futuro, até à morte, como um "trem": quando tiver terminado este texto, esta conferência, outra coisa não terei a fazer senão recomençar um outro, uma outra? Não, Sisifo não é feliz: fica alienado, não pelo esforço do trabalho nem por sua vaidade, mas por sua repetição.

Enfim, um acontecimento (e não mais apenas uma consciência) pode sobrevir, que vai marcar, incisar, articular esse assoreamento progressivo do trabalho, e determinar essa mutação, essa inversão de paisagem a que chamei o "meio da vida". Rancé, cavaleiro da fronda, dândi mundano, chegando de viagem, descobre o corpo da amante, decapitada por um acidente: retira-se a funda a Trapa. Para Proust, o "caminho da vida" foi certamente a morte da mãe (1905), mesmo que a mutação da existência, a inauguração da nova obra só tenha acontecido alguns anos mais tarde. Um luto cruel, um luto único e como que irreduzível, pode constituir para mim esse "cume do particular" de que falava Proust;

embora tardio, esse luto será para mim o meio da minha vida: porque o "meio da vida" talvez nada mais seja do que o momento em que se descobre que a morte é real, e já não apenas temível.

Assim caminhando, produz-se de repente esta evidência: por um lado, não tenho mais tempo para experimentar diversas vidas; é necessário que eu escolha a minha última vida, a minha vida nova. "*Vita Nuova*", dizia Michelet ao desposar, aos cinquenta e um anos, uma jovem de vinte, e preparando-se para escrever novos livros de história natural; e, por outro lado, devo sair desse estado tenbroso (a teologia medieval falava de *acedia*) aonde me conduzem a usura dos trabalhos repetidos e o luto. Ora, para quem escreve, para quem escolheu escrever, não pode haver "vida nova", parece-me, que não seja a descoberta de uma nova prática de escrita. Mudar de doutrina, de teoria, de filosofia, de método, de crença, embora isso pareça espetacular, é na realidade muito banal: fazemo-lo assim como respiramos; investe-se, desinveste-se, reinveste-se: as conversões intelectuais são a própria pulsão da inteligência, a partir do momento em que fica atenta às surpresas do mundo; mas a busca, a descoberta, a prática de uma forma nova, isso, penso eu, está na medida dessa *Vita Nuova*, de que expus as determinações.

E aqui, nesse meio do meu caminho, nesse cume do meu particular, que reencontrei duas leituras (para dizer a verdade, tantas vezes feitas que já não as posso datar). A primeira é a de um grande romance, como, infelizmente, já não se faz mais: *Guerra e Paz*, de Tolstoi. Não falo aqui de uma obra, mas de uma reviravolta; essa reviravolta tem o seu ápice, para mim, na morte do velho príncipe Bolkonski, nas últimas palavras que dirige à filha Maria, na explosão de ternura que, sob a instância da morte, dilacera esses dois entes que se amavam sem manterem jamais o discurso (o palavrório) do amor. A segunda leitura é de um episódio da *Busca* (essa obra intervem aqui a título diverso do início desta conferência: identifico-me agora com o Narrador, não com o escritor), que é a morte da avó; é uma narrativa de pureza absoluta; quero dizer que a dor aí é pura, na medida em que não é comentada (contrariamente a outros episódios da *Busca*) e em que a atrocidade da morte que vem, que vai separar para sempre, só é dita através de objetos e de incidentes indiretos: a parada no pavilhão dos campos Elisios, a pobre cabeça que balança aos toques do pente de Françoise.

Dessas duas leituras, da emoção que sempre reavivam em mim, tirei duas lições. Verifiquei primeiro que esses episódios, recebidos (não encontro outra expressão) como "momentos de verdade": de repente, a

literatura (porque é dela que se trata) coincide absolutamente com o dilaceramento emotivo, um "grito"; diretamente no corpo do leitor que vive, por lembrança ou previsão, a separação do ente amado, uma transcendência se coloca: que Lúclifer criou *ao mesmo tempo* o amor e a morte? O "momento da verdade" nada tem a ver com o "realismo" (aliás, está ausente de todas as teorias do romance). O "momento de verdade", supondo-se que se aceite ter dele uma noção analítica, implicaria um reconhecimento do *phatos*, no sentido simples, não pejorativo, do termo, e a ciência literária, coisa estranha, reconhece mal o *phatos* como força de leitura; Nietzsche, por certo, poderia nos ajudar a fundamentar a noção, mas ainda estamos longe de uma teoria ou de uma história patética do Romance; porque seria necessário, para esboçá-la, aceitar pulverizar o "todo" do universo romanesco, não mais colocar a essência do livro na sua estrutura, mas, ao contrário, reconhecer que a obra comove, vive, germina, através de uma espécie de "arruinamento" que só deixa de pé certos momentos, os quais são, propriamente falando, os seus cumes, a leitura viva, concernida, só seguindo de certo modo uma linha de crista: os momentos de verdade são como os pontos de *mais-valia* do entrecabo.

A segunda lição, deveria dizer a segunda coragem que tirei desse contato candente com o Romance, é que se deve aceitar que a obra a se fazer (visto que me defino como "aquele que quer escrever") represente ativamente, *sem o dizer*, um sentimento de que eu tinha certeza, mas que tenho grande dificuldade para nomear, pois não posso sair de um círculo de palavras gastas, duvidosas à força de terem sido empregadas sem rigor. O que posso dizer, o que não posso me furtar de dizer, é que esse sentimento que deve animar a obra está do lado do amor: quê? A bondade? A generosidade? A caridade? Talvez porque Rousseau lhe tenha dado a dignidade de um "filosofema": a piedade (ou a compaixão).

Gostaria de poder desenvolver um dia esse poder do Romance — poder amante ou amoroso (alguns místicos não dissociam *Ágape* de *Eros*) —, seja ao sabor de um ensaio (falei de uma História patética da Literatura), seja ao sabor de um Romance, ficando entendido que chamo assim, por comodidade, qualquer Forma que seja nova com relação à minha prática passada, ao meu discurso passado. Essa forma, não a posso submeter antecipadamente às regras estruturais do Romance. Posso apenas lhe pedir que cumpra, a meus próprios olhos, três missões. A primeira seria me permitir *dizer* àqueles a quem amo (Sade, sim, Sade dizia que o romance consiste em pintar aqueles a quem se ama), e não dizer-

lhes que os amo (o que seria um projeto propriamente lírico); espero do romance uma espécie de transcendência do egotismo, na medida em que dizer àqueles a quem se ama é testemunhar que não existiram (não sofreram, muitas vezes) "por nada": dias, através da escritura soberana, a doença da mãe de Proust, a morte do velho príncipe Bolkonski, a dor de sua filha Maria (pessoas da própria família de Tolstoi), a aflição de Madeleine Gide (em *Et nunc manet in te*) não caem no nada da História: essas vidas, esses sofrimentos são recolhidos, justificados (assim se deve entender o tema da Ressurreição na História de Michelet). A segunda missão que eu confiaria a esse Romance (fantasmado e provavelmente impossível) seria permitir-me a representação de uma ordem afetiva, plenamente, mas de forma indireta. Tenho lido um pouco por toda parte que é uma sensibilidade muito "moderna" "esconder a própria ternura" (debaixo de jogos de escritura); mas por quê? Seria ela mais "verdadeira", teria mais valor porque aétamos escondê-la? Toda uma moral, hoje, despreza e condena a expressão do *phatos* (no sentido simples que eu disse), quer em proveito do racional político, quer em proveito do pulsional, do sexual; o Romance, tal como o leio ou desejo, é precisamente essa Forma que, delegando a personagens o discurso do afeto, permite dizer abertamente este afeto: aí o patético é enunciável, pois o Romance, sendo representação e não expressão, nunca pode ser para quem o escreve um discurso da má-fé. Enfim e, talvez, principalmente, o Romance (entendo sempre aquela Forma incerta, pouco canônica na medida em que não a concebo, mas apenas a rememoro ou desejo), visto que a sua escritura é mediata (só representa as idéias, os sentimentos, por intermediários), o Romance, então, não faz pressão sobre o outro (o leitor); a sua instância é a verdade dos afetos, não a das idéias: portanto, nunca é arrogante, terrorista: conforme a tipologia nietzscheana, ele se coloca ao lado da Arte, não do Sacerdócio.

Será que tudo isso significa que vou escrever um romance? Não sei. Não sei se ainda será possível chamar "romance" à obra que desejo e que aguardo venha romper com a natureza uniformemente intelectual dos meus escritos passados (mesmo se numerosos elementos romanescos lhe alteram o rigor). Esse Romance utópico, importa-me fazer *como se* devesse escrevê-lo. E reencontro aqui, para terminar, o método. Coloco-me realmente na posição de quem *faz* alguma coisa, e não mais de quem *fala sobre* alguma coisa: não estudo um produto, endosso uma produção; elimino o discurso sobre o discurso; o mundo já não vem a mim sob a forma de um objeto, mas sob a de uma escritura, quer dizer, de uma prá-

tica: passo para outro tipo de saber (o do Amador) e é nisso que sou metódico. "Como se": não seria esta fórmula a própria expressão de um procedimento científico, como se vê em matemática? Levanto uma hipótese e exploro, descubro a riqueza do que dela decorre; postulo um romance a fazer-se, e desse modo posso esperar aprender mais sobre o romance do que considerando-o como um objeto já feito pelos outros. Talvez seja finalmente no âmago dessa subjetividade, dessa intimidade mesma de que estive falando com vocês, talvez seja no "cume do meu particular" que sou científico sem o saber, voltado confusamente para essa *Scienza Nuova* de que falava Vico: não deverá ela exprimir ao mesmo tempo a brilhância e o sofrimento do mundo, aquilo que, nele, me seduz e me indigna?

Conferência no Collège de France, 1978.

Este texto foi objeto de uma edição não-comercial

na série dos "Inédits du Collège de France", nº 3, 1982.

## Prefácio a *Tricks* de Renaud Camus

"Por que aceitou prefaciá-lo este livro de Renaud Camus?"

— Porque Renaud Camus é um escritor, porque o seu texto faz parte da literatura, porque ele próprio não pode dizê-lo e é preciso, então, que alguém o diga em seu lugar.

— Se este texto é literário, isso deve ser visível por si só.

— Isso se vê, ou se ouve, ao primeiro giro de frase, a um modo imediato de dizer 'eu', de conduzir a narrativa. Mas como este livro parece falar, e cruamente, de sexo, de homossexualidade, alguns talvez esqueçam a literatura.

— Diríamos que, para o senhor, afirmar a natureza literária de um texto é uma maneira de reabilitá-lo, de sublinhá-lo, de purificá-lo, de lhe dar uma espécie de dignidade que, a lhe dar crédito, o sexo não tem.

— De modo algum: a literatura está presente para dar um suplemento de gozo, não de decência.

— Pois bem, prossiga; mas seja breve."

A homossexualidade choca menos, mas continua a interessar; ela ainda está na fase de excitação em que provoca aquilo a que poderíamos chamar proezas do discurso. Falar dela permite aos "que não são daqueles" (expressão já pinçada por Proust) mostrar-se abertos, liberais, modernos; e aos que "são", testemunhar, reivindicar, militar. Cada qual se dedica, em sentidos diferentes, a fazê-la render.

tradições, a arrogância da verdade (não é de se espantar que ele tenha, para terminar, "sublimado" — recusado Alcibiades).

1977, Colóquio de Cerisy-la-Salle.  
 Extraído de *Prétexte: Roland Barthes*,  
 col. 10/18. © U. G. E., 1978.

## Deliberação

para Eric Marty

Nunca mantive um diário — ou antes, nunca soube se deveria manter um. Às vezes começo, e depois, muito depressa, largo — e, no entanto, mais tarde, recomeço. É uma vontade leviana, intermitente, sem seriedade e sem consistência doutrinal. Creio poder diagnosticar essa "doença" do diário: uma dúvida insolúvel sobre o valor daquilo que se escreve.

Essa dúvida é insidiosa: é uma dúvida-atraso. Num primeiro tempo, quando escrevo a anotação (diária), experimento certo prazer: é simples, fácil. Não é preciso sofrer para encontrar *o que dizer*: o material está aí, imediatamente; é como uma mina a céu aberto; só tenho de me abaixar; não preciso transformá-lo: é matéria bruta e tem o seu preço, etc. Num segundo tempo, próximo do primeiro (por exemplo, se ler hoje o que escrevi ontem), a impressão é má: a coisa não agüenta, como um alimento frágil que azeda, se corrompe, torna-se inapetoso de um dia para outro; percebo com desânimo o artifício da "sinceridade", a mediocridade artística do "espontâneo"; pior ainda: desgosto-me e irrito-me ao verificar uma "pose", que de maneira alguma quis; em situação de diário, e precisamente porque ele não "trabalha" (não transforma pela ação de um trabalho), *ez* é um "fazedor de pose": é uma questão de efeito, não de intenção, toda a dificuldade da literatura está aí. Bem depressa, avançando na leitura, fico farto dessas frases sem verbos ("Noite

sem insônia. Já a terceira de enfiada, etc. ') ou cujo verbo está negligentemente reduzido ("Cruzadas duas moças na praça St.-S. ") — e por mais que eu tente restabelecer a decência de uma forma completa ("Cruzei, tive uma noite de insônia"), a matriz de qualquer diário, a saber, a redução do verbo, persiste no meu ouvido e me irrita como um resmungo. Num terceiro tempo, se relei as minhas páginas de diário vários meses, vários anos depois de as ter escrito, sem que a minha dúvida seja suspensa, experimento certo prazer em lembrar, graças a elas, os acontecimentos que relatam e, ainda mais, as inflexões (de luz, de atmosfera, de humor) que me fazem reviver. Em suma, até esse ponto, nenhum interesse literário (senão pelos problemas de formulação, isto é, de frases), mas uma espécie de apego narcisista (fracamente narcisista, não se deve exagerar) às *minhas* aventuras (cuja reminiscência não deixa de ser ambígua, pois que lembrar-se é também verificar e perder uma segunda vez aquilo que não voltará mais). Mas, uma vez mais, será que essa benevolência final, atingida após ter atravessado uma fase de rejeição, justifica manter-se (sistematicamente) um diário? Será que *isso vale a pena?*

Não esboço aqui uma análise do gênero "Diário" (há livros sobre isso), mas apenas uma deliberação pessoal, destinada a permitir uma decisão prática: devo manter um diário *com vistas à sua publicação?* Posso fazer do diário uma "obra"? Fico apenas com as funções que me podem aflorar ao espírito. Por exemplo, Kafka manteve um diário para "extripar a ansiedade", ou, se preferirem, "encontrar a salvação". Tal motivo não me seria natural, ou pelo menos constante. O mesmo se dá com as finalidades que se atribuem tradicionalmente ao Diário Íntimo; não me parecem pertinentes. Ligavam-nas todas aos benefícios e aos prestígios da "sinceridade" (dizer-se, esclarecer-se, julgar-se); mas a psicanálise, a crítica sartriana da má-fé, aquela outra, marxista, das ideologias, tornaram vã a confissão: a sinceridade não passa de um imaginário de segundo grau. Não, a justificação de um Diário íntimo (como obra) só poderia ser *liendria*, no sentido absoluto, ainda que nostálgico, da palavra. Vejo aqui quatro motivos.

O primeiro é oferecer um texto colorido com uma individualidade de escritura, com um "estilo" (teríamos dito outrora), com um idióleto peculiar ao autor (teríamos dito há pouco); chamemos a esse motivo: poético. O segundo é espalhar em poeira, dia a dia, as marcas de uma época, confundidos todos os valores, da informação maior ao pormenor de costumes; não tenho eu intenso prazer em ler no Diário de Tolstói

a vida de um senhor russo do século XIX? Chamemos a esse motivo: histórico. O terceiro é constituir o autor em objeto de desejo: de um escritor que me interessa, posso gostar de conhecer a intimidade, a distribuição cotidiana do seu tempo, dos seus gostos, dos seus humores, dos seus escrupulos; posso chegar até a preferir a sua pessoa à sua obra, lançar-me avidamente sobre o seu diário e desleixar os seus livros. Posso então, fazendo-me o autor do prazer que outros sobberam me dar, tentar por minha vez seduzir, por esse torquique que faz passar do escritor à pessoa, e vice-versa; ou, mais gravemente, provar que "eu valho mais do que aquilo que escrevo" (nos meus livros); a escrita do Diário erigese, então, como uma *força-mais* (Nietzsche: *Plus von Macht*), que se acredita dever suprir as deficiências da plena escritura; chamemos a esse motivo: utópico, tanto é verdade que nunca se dá cabo do Imaginário. O quarto motivo é constituir o Diário em oficina de frases: não de "belas" frases, mas de frases certas; afinar continuamente a justeza da enunciação (e não do enunciado), segundo um arroubo e uma aplicação, uma fidelidade de designio que muito se assemelha à paixão: "E as minhas entranhas exultarão quando os teus lábios exprimirem coisas reatas" (Prov., 23,16). Chamemos a esse motivo: amoroso (talvez, até: idólatra; eu idólatro a Frase).

Apesar das minhas pobres impressões, a vontade de manter um diário é, pois, concebível. Posso admitir a possibilidade de, no próprio quadro do Diário, passar do que primeiro me parecia impróprio à literatura a uma forma que dela reúne as qualidades: individualização, marca, sedução, fetichismo da linguagem. Durante esses últimos anos, fiz três tentativas; a primeira, a mais grave por situar-se durante a doença de minha mãe, é a mais longa, talvez por corresponder um pouco ao designio kakiano de exprimir a angústia pela escritura; as duas outras só diziam respeito, cada uma, a um dia; são mais experimentais, embora eu não as releia sem certa nostalgia do dia que passou (só posso dar uma delas, por a segunda envolver outras pessoas além de mim).

1

U..., 13 de julho de 1977

*A Dona \*\*\*, nova faxineira, tem um neto diabético de que cuida, disseram-nos, com desvelo e competência. A visão que tem dessa doença*

*é embarçada: por um lado, não quer que o diabetes seja hereditário (seria um índice de má-raca), e, por outro, aceita que seja fatal, afastando qualquer responsabilidade de origem. Coloca a doença como uma imagem social, e essa imagem é ardilosa. A Marca aparece como uma fonte de orgulho e de tédio; aquilo que ela foi para Jacó-Israel, desancado, desconjugado pelo Anjo: o gozo e a vergonha de se fazer marcar.*

*Sombrios pensamentos, medos, angústias; vejo a morte do ente querido, fico desvirado, etc. Essa imaginação é o contrário mesmo da fé. Porque é aceitar incessantemente a fatalidade da desgraça imaginada incessantemente: fala-la, é assertiva (ainda o fascismo da língua). Imaginando a morte, desencorajo o milagre. O louco de Ordet não falava, recusava a linguagem tagarela e peremptória da interioridade. O que é então essa impotência para a fé? Talvez um amor muito humano? O amor exclurta a fé? E vice-versa?*

*A velhice e a morte de Gide (que leio nos Cahiers de la Petite Dame) foram cercadas de testemunhas. Mas essas testemunhas, não sei o que foi feito delas; sem dúvida, na maior parte, morreram por sua vez? Há um momento em que as próprias testemunhas morrem sem testemunhas. A História é assim feita de pequenos estilhaçamentos de vida, de mortes sem renúncia. Impotência do homem para os "graus", a ciência dos graus. Inversamente, poder-se-ia relacionar com o Deus clássico a capacidade de ver a infimidade dos graus: "Deus" seria o Exponencial absoluto.*

*(A morte, a verdadeira morte, é quando morre a testemunha mesma. Chateaubriand diz de sua avó e de sua tia-avó: "Talvez seja eu o único homem no mundo a saber que essas pessoas existiram": sim, mas como ele o escreveu, nós também o sabemos, desde que pelo menos leiamos ainda Chateaubriand).*

14 de julho de 1977

*Um rapazinho, nervoso, excitado, como muitos garotos franceses, que logo bancam o adulto, está fantasiado de granadeiro de opereta (branco e vermelho); precederá sem dúvida a banda.*

*Por que a preocupação é aqui mais dura do que em Paris? Esta aldeia é um mundo tão normal, tão puro de qualquer fantasia, que os*

*movimentos da sensibilidade parecem aqui totalmente deslocados. Sou excessivo, portanto excluído.*

*Parece que aprendo mais coisas sobre a França durante uma volta na aldeia do que em Paris durante semanas. Uma ilusão, talvez? A ilusão realista? O mundo rural, alado, provinciano, constitui o material tradicional do realismo. Ser escritor era, no século XIX, escrever em Paris sobre a província. A distância faz com que tudo signifique. Na cidade, na rua, sou bombardeado por informações — não por significações.*

15 de julho de 1977

*Às cinco horas da tarde, calma da casa, do campo. Moscas. Doem-me um pouco as pernas, como quando eu era criança e tinha o que chamavam de crise de crescimento — ou como se estivesse com uma gripe incubada. Tudo é pegajoso, adormecido. E como sempre, consciência aguda, agudeza do meu "marasmo" (contradição nos termos).*

*Visita de X...: no cômodo vizinho, ele fala interminavelmente. Não ouso fechar a porta. O que me perturba não é o barulho, é a banalidade da conversa (se pelo menos ele falasse uma língua que eu desconhecisse, e que fosse musical). Fico sempre admirado, abnóio mesmo, com a resistência dos outros: o Outro, para mim, é o infatigável. A energia — e principalmente a energia da linguagem — estufar-me: talvez seja o único momento (posta de parte a violência) em que acredito na loucura.*

16 de julho de 1977

*De novo, depois de dias encobertos, manhã de tempo bonito: brilho e sutileza da atmosfera, uma seda fresca e luminosa. Esse momento vazio (nenhum sentido) produz a plenitude de uma evidência: de que vale a pena viver. O giro para as compras da manhã (na mercearia, na padaria, quando a aldeia ainda está quase deserta), eu não o perderia por nada deste mundo.*

*Mam, está melhor hoje. Está sentada no jardim com um grande chapéu de palha. Logo que fica um pouco melhor, sente-se atraída pela*

*casa, tomada pelo desejo de intervir; faz entrar as coisas na ordem, pagando durante o dia o aquecedor, coisa que nunca faço.*

*À tarde, com um belo Sol esmaecido, já poente, queimei o lixo no fundo do quintal. Toda uma física a observar; armado com um longo bambu, remexo os maços de papel que se consomem lentamente; é preciso paciência; é incrível a resistência do papel. Em compensação, um saco plástico esmeralda (o próprio do lixo) queima rapidíssimo, sem resto: a coisa se desvanece, literalmente. Tal fenómeno poderia servir, em muitas oportunidades, de melhora.*

*Pequenos fatos incriveis (lidos no Sud-Ouest ou ouvidos no rdio?) Já não me lembro): no Egipto, teriam decidido punir com a morte os muçulmanos que se convertessem a outra religião. Na URSS, uma co-operante francesa foi expulsa porque teria dado de presente roupas intimas a uma amiga sovietica. Fazer um dicionário contemporâneo das intolerâncias (a literatura, no caso em pauta Voltaire, não pode ser abandonada enquanto subsistir o mal de que ela deu testemunho).*

17 de julho de 1977

*Dir-se-ia que a manbã de domingo aumenta o bom tempo. Duas intensidades heterodótilas reforçam-se uma à outra.*

*Não me aborrece cozinhar. Gosto das operações. Tenho prazer em observar as formas cambiantes da comida que se vai fazendo (colorações, espessamentos, contrações, cristalizações, polarizações, etc.). Essa observação tem algo de um pouco vicioso. Em contrapartida, o que não sei fazer, o que erro, são as doses e os tempos: ponho óleo demais porque tenho medo que fique queimado; deixo tempo demais no fogo porque tenho medo que não fique bastante cozido. Enfim, tenho medo porque não sei (quanto, quanto tempo). Dá a segurança de um código (espécie de sobreavortização do saber): gosto mais de cozinhar arroz do que batatas, porque sei que são necessários dezassete minutos. Esse número me encanta, na medida em que é preciso (a ponto de ser extravagante): re-dondo, ele me parecia falsado e, por prudência, iria aumentá-lo.*

18 de julho de 1977

*Aniversário da mam. Só lhe posso oferecer um bocado de rosa do jardim; pelo menos é o primeiro e único desde que estamos aqui. À noite, Myr. vem jantar e prepara a comida: sopa e uma omelete com pimentões; traz champanha e doces de amêndoas de Peyrehorade. A sra. L. mandou flores do seu jardim por uma das filhas.*

*Humores, no sentido forte, schumanniano: sequência descontínua de arrebatamentos contraditórios; vagas de angústia, imaginações do pior e euforias intempestivas. Esta manbã, no seio da Preocupação, uma mostra [isolat] de felicidade: o tempo (muito bonito, leuíssimo), a música (de Haydn), o café, o charuto, uma boa pena, os barulhos caseiros (o sujeito como caprichoso: o seu discurso espanta, esgota).*

19 de julho de 1977

*De manbã, cedo, voltando de ir buscar o leite, entro na igreja, para ver. Ela foi reformada segundo o new-look conciliar: é exatamente como um templo protestante (só as galerias de madeira marcam uma tradição basca): nenhuma imagem, o altar tornou-se uma simples mesa. Nenhum crito, evidentemente: é pena, não?*

*Pelas seis horas da tarde, estou meio adormecido na minha cama. A janela se escancara sobre o fim mais claro de um dia cinza. Experimento então uma euforia de flutuação: tudo é limpo, arejado, potável (bebo o ar, o tempo, o jardim). E, como estou lendo Suzuki, parece-me bastante próximo do estado que o Zen chama de sabi; ou ainda (como estou lendo também Blanchot) da "fluidéz pesada" de que fala a respeito de Proust.*

21 de julho de 1977

*Estado refogando toucinho, cebolas, tomilho, etc. A coisa crepita, o cheiro é maravilhoso. Ora, esse cheiro não é o da comida, como será trazida à mesa. Há um cheiro do que se come e há um cheiro do que se prepara (observação para a "ciência dos Cambiantes", ou "diáforologia").*

22 de julho de 1977

*Há alguns anos, um projeto único, parece: explorar a minha estupidex, ou, ainda melhor, dizê-la, fazer dela objeto dos meus livros. Assim, eu disse a estupidex "egotista" e a estupidex amorosa. Faltava uma terceira estupidex, que um dia será preciso dizer: a estupidex política. O que penso politicamente dos acontecimentos (e não cesso de pensar alguma coisa a respeito deles), no dia-a-dia, é estúpido. É essa estupidex que seria preciso agora anunciar no terceiro livro desta pequena trilogia; uma espécie de Diário político. Seria preciso uma enorme coragem, mas talvez isso exorcizasse essa mistura de tédio, de medo e de indignação que constitui para mim o Político (ou antes, a Política).*

*Fu é mais difícil de escrever do que de ler.*

*Ontem, no Casino, supermercado de Anglet, com E.M., ficamos fascinados com esse exemplo babilônico da Mercadoria. É verdadeiramente o Bezerro de Ouro: amontoamento de "riquezas" (a bom prego), ajuntamento de espécies (classificadas por gêneros), arca de Noé das coisas (dos tanancos suecos as beringelas), empilhamento predador dos carrinhos. De repente, temos a certeza de que as pessoas compram qualquer coisa (coisa que eu mesmo faço); cada carrinho, enquanto estaciona diante do guichê de saída, é o mapa impudico das manias, pulsões, perverções, errâncias e cabeçadas do portador; evidência, diante de um carrinho que passa soberbamente à nossa frente como uma caleça, de que não havia nenhuma necessidade de comprar a pizza em celofane que nele está instalada.*

*Eu gostaria de ler (será que existe?) uma História das lojas. O que acontecia antes do Bonheur des dames?*

5 de agosto de 1977

*Continuando Guerra e Paz, tenho uma emoção violenta ao ler a morte do velho Bolkonski, as suas últimas palavras de ternura à sua filha ("Minha querida, minha amiga"), os escrúpulos da princesa para não perturbá-lo na noite anterior, quando na verdade ele a chamanava, o sentimento de culpa de Maria por ter desejado, um instante, que o seu pai morresse, contando que com isso ela encontraria a liberdade. E tudo*

*isso, essa ternura, essa punção, em meio ao mais grosseiro dos soluancos, a chegada ameaçadora dos franceses, a necessidade de partir, etc.*

*A literatura tem sobre mim um efeito muito mais violento do que a religião. Quero dizer com isso que ela é como a religião. E no entanto, na Quinzaine, Lacassin declara peremptoriamente: "A literatura já não existe sendo nos manuais". Eis-me aí negado, em nome de... da História em quadrimhos.*

13 de agosto de 1977

*Esta manhã, cerca de oito horas, o tempo está magnífico. Dá-me vontade de experimentar a bicicleta de Myr, para ir à padaria. Não tenho andado de bicicleta desde quando era criança. O meu corpo acha essa operação muito estranha, difícilima, e sinto medo (de subir, de descer). Digo tudo isso à padeira — e saindo da padaria, ao querer remontar na bicicleta, naturalmente, eu caio. Ora, por instinto, deixo-me ir excessivamente à queda, com as duas pernas para o ar, na postura mais ridícula que existe. E então compreendo que é este ridículo que me salva (de um mal maior): acompanhei a minha queda, e com isso ofereci-me em espetáculo, tornei-me ridículo; mas, também com isso, diminuí-lhe o efeito.*

*De repente, torneou-se-me indiferente não ser moderno.*

*(... e como um cego cujo dedo vai tateando o texto da vida e reconhece, aqui e ali, "o que já foi dito".)*

2

Paris, 25 de abril de 1979

Noite vã.

*Ontem à tarde, por volta das sete horas, debaixo de uma chuva fria de primavera ruim, peguei correndo o 58. Estranhamente, só havia veículos no ônibus. Um casal falava muito alto de uma História da Guerra (qual? já não se sabe): "Nada de sobrevoar o acontecimento, dizia o fulano com admiração, todos os pormenores". Desci no Pont-Neuf. Como estivesse adiantado, demorei-me um pouco pelo cais da Mégisse-*

rie. Empregados de blusa azul (eu os sentia mal pagos) arrumavam bruta-mente as grandes gaiolas de rodinha onde patos, pombas (sempre estupidos, os volateis) se espantavam e escorregavam em blocos de um lado para outro. As lojas estavam fechando. Pela porta, vi dois cachorrinhos: um, de brincadeira, aticava o outro, que o mandava passar com um bem que compraria aquele (uma espécie de fox) que estava irriado e o demonstrava de modo nada indiferente, e no entanto soberano. Havia também plantas, ervas em vaso. Vi-me (com desejo e horror) a comprar só vindo a Paris a "negocio" e para fazer compras. Tomei depois a rua dos Bourdonnais, deserta e sinistra. Um motorista perguntou-me onde ficava o BHV: coisa esquisita, ele só parecia conhecer a abreviatura e nem sequer sabia onde, ou mesmo o que era o Hôtel de Ville. Na galeria do Impasse (estropiado), fiquei decepcionado: não pelas fotografias de D. B.) são janelas, cortinas azuis tomadas em sobrelons com Povelmente na América ainda), R. também não (já me esquecendo: elas estão brigados). D. S., bela e imponente, disse-me: "É bonito, não é? — Sim, é bonito" (mas é pouco, não há o suficiente, acrescentei comigo mesmo). Tudo aquilo estava pobre. E, como ao envelhecer estou ficando cada vez com mais coragem de fazer o que me agrada, depois de dar uma volta rápida na sala (olhar muito tempo nada mais me traria), sai à francesa, e lancei-me numa vagabundagem pouco útil, de ônibus em ônibus e de cinema em cinema. Eu estava gelado, fiquei com medo de pegar uma bronquite (pensei nisso várias vezes). Para terminar, aqueci-me um pouco no Flore, comendo ali alguns ovos e tomando um copo de bordeaux, embora tenha sido um dia muito ruim: público insípido e arrogante; nenhum rosto por que interessar-se ou sobre o qual fantasiar, ou pelo menos fabular. O malogro lamentável da noite levou-me a tentar aplicar finalmente a reforma de vida que tenho na cabeça há muito tempo. Disso esta primeira nota é o vestígio.

(Releitura: este trecho dava-me um prazer bastante seguro, de tal modo fazia reverter as sensações daquela noite; mas, coisa curiosa, ao relê-lo, o que melhor eu revivia era o que não estava escrito, os interstí-

(\*) Hôtel de Ville é o "Paço Municipal", sede da administração. O BHV, Bazar de l'Hôtel de Ville, é uma loja de departamentos que fica nas proximidades do Paço. (N. T.)

cios da anotação; o ciriza da rua de Rivoli, enquanto eu estava esperando o ônibus; inutilizá-lo agora, sendo vou perdê-lo ainda em proveito de outra sensação silenciada, e assim por diante, como se a ressurreição se desse sempre ao lado da coisa dita: lugar do Fantasma, da Sombra.)

Por mais que releia esses dois fragmentos, nada me diz que sejam publicáveis; nada me diz tampouco que não o sejam. Eis-me aqui face a um problema que me ultrapassa: o da "publicabilidade"; não: "É bom, é mau?" (forma que todo autor dá à pergunta), mas: "É publicável ou não?". Não é apenas uma questão de editor. A dúvida é deslocada, desliza da qualidade do texto para a sua imagem. Levanto a questão do texto sob o ponto de vista do outro; o outro não é aqui o público, ou um público (esta questão é a do editor); o outro, tomado numa relação dual e como que pessoal, é quem vai ler-me. Então, imagino que as minhas páginas de Diário estão colocadas sob o olhar de "para quem olho", ou sob o silêncio de "para quem falo". — Não é a situação de todo texto? — Não. O texto é anônimo, ou pelo menos produzido por uma espécie de Nome de Guerra, o do autor. O diário, de forma alguma (mesmo que o seu "eu" seja um nome falso); o Diário é um "discurso" (uma espécie de palavra "writada" segundo um código particular), não um texto. A questão que me coloco: "Devo manter um diário?" é imediatamente dotada, na minha cabeça, de uma resposta indelicada: "Não ligam a mínima", ou, mais psicanaliticamente: "O problema é seu".

Só me resta analisar as razões da minha dúvida. Por que suspeito, sob o ponto de vista da imagem, da escritura do Diário? Creio que é por estar essa escritura, a meus olhos, marcada, como uma mal insidioso, com caracteres negativos — enganosos —, que vou tentar dizer.

O Diário não corresponde a nenhuma *missão*. Não se deve tirar dessa palavra. As obras da literatura, de Dante a Mallarmé, à Proust, a Sartre, sempre tiveram, para aqueles que as escreveram, uma espécie de fim, social, teológico, mítico, estético, moral, etc. O livro, "arquitépico e premeditado", é visto como reproduzindo uma ordem do mundo, ele implica sempre, parece-me, uma filosofia monista. O Diário não pode atingir o Livro (a Obra); é apenas um Album, para retomar a distinção malarmean (a vida de Gide é que é uma "obra", não o seu Diário). O Album é coleção de folhas não apenas permutáveis (isso ainda não seria nada), mas principalmente *suprimitíveis ao infinito*: relendo o meu Diá-

rio, posso cancelar uma anotação depois da outra, até o aniquilamento completo do Album, sob o pretexto de que “*não me agrada*”; assim fazem, a dois, Groucho e Chico Marx, lendo, e rasgando enquanto lêem, cada cláusula do contrato que deve ligá-los. — Mas não poderá o Diário, precisamente, ser considerado e praticado como essa forma que exprime essencialmente o inessencial do mundo, o mundo como inessencial? — Para isso, seria preciso que o assunto do Diário fosse o mundo e não eu; senão, o que é enunciado é uma espécie de egotismo que se interpeõe entre o mundo e a escritura; por mais que faça, torno-me consistente, face ao mundo que não o é. Como redigir um Diário sem egotismo? Ai está justamente a questão que me impede de o escrever (porque, do egoísmo, já estou um tanto farto).

Inessencial, o Diário não é tampouco necessário. Não posso investir num Diário como o faria numa obra única e monumental que me fosse ditada por um desejo louco. A escritura do Diário, regular, diária como uma função fisiológica, implica sem dúvida um prazer, um conforto, não uma paixão. É uma maniazinha de escritura cuja necessidade se perde no trajeto que vai da anotação produzida à anotação relida: “Não achei que o que escrevi até aqui fosse particularmente precioso nem tampouco que merecesse realmente ser posto fora” (Kafka). Como o perverso (diz-se), sujeito ao “sim, mas”, sei que o meu texto é vão, mas ao mesmo tempo (por um mesmo movimento) não posso me furtar à crença de que ele existe.

Inessencial, pouco seguro, o Diário é, além do mais, inautêntico. Não pretendo dizer com isso que quem nele se exprime não é sincero. Quero dizer que a sua própria forma só pode ser tirada de uma Forma antecedente e imóvel (precisamente a do Diário íntimo), que não se pode subverter. Ao escrever o meu Diário, estou, por estatuto, condenado à simulação. Dupla simulação, até: porque, sendo toda emoção cópia da mesma emoção que se leu em algum lugar, relatar um humor na linguagem codificada da Lista de Humores é copiar uma cópia; mesmo que o texto fosse “original”, já seria uma cópia; com maior razão se for usado: “O escritor, de seus males, dragões que acalentou, ou de uma alegria, deve instituir-se, no texto, espiritual histrião” (Mallarmé). Que paradoxo! Ao escolher a forma de escritura mais “direta”, mais “esspontânea”, reencontro-me o mais grosseiro dos histriões. (É por que não? Não há momentos “históricos” em que é preciso ser histrião? Ao praticar até o exagero uma forma desusada de escritura, não estaria eu dizendo que amo a literatura, que a amo de maneira lancinante, no mo-

mento mesmo em que ela está a perecer? Amo-a, portanto imito-a — mas, precisamente: não sem complexos.)

Tudo isso diz mais ou menos a mesma coisa: que o pior dos tormentos, quando tento redigir um diário, é a instabilidade do seu julgamento. Instabilidade? Antes a sua curva inexoravelmente descendente. No Diário, observava Kafka, a ausência de valor de uma anotação sempre é reconhecida demasiado tarde. Como fazer daquilo que é escrito a quente (e disso se gloria) um bom prato frio? É essa perda que faz o mau Diário. Mais uma vez Mallarmé (que, entretanto, não escreveu nenhum): “Ou outro palavrorio, tornado tal por menos que seja exposto, de persuasivo, sonhador e verdadeiro quando confiado baixinho”; como no conto de fadas, sob o efeito de uma condenação e de um poder malféfico, as flores que saem da minha boca são transformadas em sapos. “Quando digo alguma coisa, essa coisa perde imediata e definitivamente a sua importância. Quando a anoto, também perde, mas às vezes ganha outra” (Kafka). A dificuldade própria ao Diário é que essa importância segunda, liberada pela escritura: não é seguro que o Diário recupere a fala e lhe dê a resistência de um novo metal. Por certo a escritura é essa atividade estranha (sobre a qual até agora a psicanálise não teve pega, compreendendo-a mal) que estanca milagrosamente a hemorragia do Imaginário, de que a fala é o rio possante e derrisório. Mas, precisamente: o Diário, por mais “bem escrito” que seja, será escritura? Ele se esforça, se estufa, se empina: estou tão grande como o texto? Nanja, você nem chega perto. Daí o efeito depressivo: aceitável quando escrevo, decepcionante quando releio.

No fundo, todos esses desfalecimentos do sujeito designam bastante bem certa falha do sujeito. Essa falha é de existência. O que o Diário levanta, não é a questão trágica, a questão do Louco: “Quem sou?”, mas a questão cômica, a questão do Pasmado: “Sou?”. Um cômico, eis o que é o autor de Diário.

Noutras palavras, não tenho saída. E se não tenho saída, se não chego a discutir o que “vale” o Diário, é porque o seu estatuto literário me escorrega por entre os dedos: por um lado, sinto-o, através de sua facilidade e obsolescência, como não sendo nada mais do que o limbo do Texto, a sua forma inconstituída, involuída e imatura; mas, por outro lado, é mesmo assim um retalho verdadeiro desse Texto, porque dele comporta o tormento essencial. Esse tormento, creio eu, reside no seguinte: a literatura é *sem provar*. Deve-se entender com isso que não só ela não pode provar o que diz, mas tampouco que vale a pena dizê-lo.