

2ª edição/1ª reimpressão – 2009

© Éditions Gallimard, 1994

© Éditions Fata Morgana, 1970, para o texto *Sete Proposições sobre o Sétimo Anjo*

Traduzido de
Dits et écrits

Cet ouvrage, publié dans le cadre du programme d'aide à la publication, bénéficie du soutien du Ministère Français des Affaires Étrangères, de l'Ambassade de France au Brésil et de la Maison de France de Rio de Janeiro.

Este livro, publicado no âmbito do programa de participação à publicação, contou com o apoio do Ministério Francês das Relações Exteriores, da Embaixada da França no Brasil e da Maison de France do Rio de Janeiro

Ouvrage publié avec l'aide du Ministère Français Chargé de la Culture – Centre National du Livre.
Obra publicada com a ajuda do Ministério Francês da Cultura – Centro Nacional do Livro.

Foto da capa: Jacques Robert

CIP-Brasil Catalogação-na-fonte
Sindicato Nacional dos Editores de Livros, RJ.

FS6c Foucault, Michel, 1926-1984
2.ed Estética: literatura e pintura, música e cinema / Michel Foucault, organização e seleção de textos, Manoel Barros da Motta, tradução, Inês Autran Dourado Barbosa. – 2.ed. – Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009.
(Ditos e escritos, III)

Tradução de: Dits et écrits
ISBN 978-85-218-0390-4

I. Teoria do conhecimento. II. Estética. III. Filosofia francesa.
I. Motta, Manoel Barros da. II. Título. III. Série.

06-0005

CDD 121
CDU 165

Proibida a reprodução total ou parcial, de qualquer forma ou por qualquer meio eletrônico ou mecânico, sem permissão expressa do Editor (Lei nº 9.610, de 19.2.1998).

Reservados os direitos de propriedade desta edição pela
EDITORA FORENSE UNIVERSITÁRIA
Rio de Janeiro: Rua do Rosário, 100 – Centro – CEP 20041-002
Tels /Fax: 2509-3148 / 2509-7395
São Paulo: Senador Paulo Egídio, 72 – slj / sala 6 – Centro – CEP 01006-010
Tels /Fax: 3104-2005 / 3104-0396 / 3107-0842
e-mail: editora@forenseuniversitaria.com.br
http://www.forenseuniversitaria.com.br

Impresso no Brasil
Printed in Brazil

coleção Ditos & Escritos III

Michel Foucault

Estética:
Literatura e Pintura,
Música e Cinema

2ª EDIÇÃO

Organização e seleção de textos:
Manoel Barros da Motta

Tradução:
Inês Autran Dourado Barbosa

Dits et écrits

Edição francesa preparada sob a direção de Daniel Defert e
François Ewald com a colaboração de Jacques Lagrange


FORENSE
UNIVERSITÁRIA

1963

A Linguagem ao Infinito

"A linguagem ao infinito", *Tel quel*, nº 15, outono de 1963, ps. 44-53.

Escrever para não morrer, como dizia Blanchot, ou talvez mesmo falar para não morrer é uma tarefa sem dúvida tão antiga quanto a fala. As mais mortais decisões, inevitavelmente, ficam também suspensas no tempo de uma narrativa. O discurso, como se sabe, tem o poder de deter a flecha já lançada em um recuo do tempo que é seu espaço próprio. É possível, como diz Homero, que os deuses tenham enviado os infortúnios aos mortais para que eles pudessem contá-los, e que nesta possibilidade a palavra encontre seu infinito manancial; é bem possível que a aproximação da morte, seu gesto soberano, sua proeminência na memória dos homens cavem no ser e no presente o vazio a partir do qual e em direção ao qual se fala. Mas *A odisséia*, que afirma esse dom da linguagem na morte, conta, ao inverso, como Ulisses voltou para casa: repetindo claramente, cada vez que a morte o ameaçava, e para conjurá-la, como – por quais artifícios e aventuras – ele havia conseguido manter essa iminência que, de novo, no momento em que ele acaba de falar, retorna na ameaça de um gesto ou em um novo perigo... E quando, estrangeiro entre os Feácios, ele ouve da boca de um outro a voz, já milenar, de sua própria história, é como sua própria morte que ele escuta: esconde o rosto e chora, com aquele gesto que é o das mulheres quando se lhes traz após a batalha o corpo do herói morto; contra essa fala que lhe anuncia sua morte e que se escuta no fundo da nova Odisséia como uma palavra de outrora, Ulisses deve cantar o canto de sua identidade, cantar seus infortúnios para afastar o destino que lhe é trazido por uma linguagem anterior à linguagem. E ele persegue essa palavra fictícia, confirmando-a e conjurando-a ao mesmo tempo, nesse espaço vizinho da morte mas erigido contra ela, no

qual a narrativa encontra seu lugar natural. Os deuses enviam os infortúnios aos mortais para que eles os narrem; mas os mortais os narram para que esses infortúnios jamais cheguem ao seu fim, e que seu término fique oculto no longínquo das palavras, lá onde elas enfim cessarão, elas que não querem se calar. O infortúnio inumerável, dom ruidoso dos deuses, marca o ponto onde começa a linguagem; mas o limite da morte abre diante da linguagem, ou melhor, nela, um espaço infinito; diante da iminência da morte, ela prossegue em uma pressa extrema, mas também recomeça, narra para si mesma, descobre o relato do relato e essa articulação que poderia não terminar nunca. A linguagem, sobre a linha da morte, se reflete: ela encontra nela um espelho; e para deter essa morte que vai detê-la não há senão um poder: o de fazer nascer em si mesma sua própria imagem em um jogo de espelhos que não tem limites. No fundo do espelho onde ela recomeça, para chegar de novo ao ponto onde chegou (o da morte), mas para afastá-la ainda mais, uma outra linguagem se mostra - imagem da linguagem atual, mas também modelo minúsculo, interior e virtual; é o canto do aedo que Ulisses já cantava antes de *A odisséia* e antes do próprio Ulisses (pois Ulisses o ouve), mas que o cantará infinitamente depois de sua morte (pois para ele Ulisses já está como morto); e Ulisses, que está vivo, o recebe, este canto, como a mulher recebe o esposo ferido de morte.

Talvez haja na palavra um parentesco essencial entre a morte, a continuidade ilimitada e a representação da linguagem para ela mesma. Talvez a configuração do espelho ao infinito contra a parede negra da morte seja fundamental para toda linguagem desde o momento em que ela não aceita mais passar sem vestígio. É somente depois de terem inventado a escrita que a linguagem aspira a uma continuidade: mas é também porque ela não queria morrer que decidiu um dia concretizar-se em signos visíveis e indelévels. Ou melhor: um pouco na retaguarda da escrita, abrindo o espaço onde ela pôde se expandir e se fixar, alguma coisa teve que se produzir, da qual Homero nos delineia a figura ao mesmo tempo a mais originária e a mais simbólica, e que constitui para nós como um dos grandes acontecimentos ontológicos da linguagem: sua reflexão em espelho sobre a morte e a constituição a partir daí de um espaço virtual onde a palavra encontra o recurso infinito de sua própria imagem e onde infinitamente ela pode se representar logo

ali atrás de si mesma, também para além dela mesma. A possibilidade de uma obra de linguagem encontra nessa duplicação sua dobra originária. Neste sentido, a morte é, sem dúvida, o mais essencial dos acidentes da linguagem (seu limite e centro): no dia em que se falou para a morte e contra ela, para dominá-la e detê-la, alguma coisa nasceu, murmúrio que se retoma, se conta e se reduplica ininterruptamente, conforme uma multiplicação e um espessamento fantásticos em que se aloja e se esconde nossa linguagem de hoje.

(Hipótese que não é indispensável, longe disso: a escrita alfabética já é em si mesma uma forma de duplicação, pois representa não o significado, mas os elementos fonéticos que o significam; o ideograma, pelo contrário, representa diretamente o significado independentemente do sistema fonético, que é um outro modo de representação. Escrever, para a cultura ocidental, seria inicialmente se colocar no espaço virtual da auto-representação e do redobramento; a escrita significando não a coisa, mas a palavra, a obra de linguagem não faria outra coisa além de avançar mais profundamente na impalpável densidade do espelho, suscitar o duplo deste duplo que é já a escrita, descobrir assim um infinito possível e impossível, perseguir incessantemente a palavra, mantê-la além da morte que a condena, e liberar o jorro de um murmúrio. Essa presença da palavra repetida na escrita dá sem dúvida ao que chamamos de uma obra um estatuto ontológico desconhecido para essas culturas nas quais, quando se escreve, é a coisa mesma que se designa, em seu próprio corpo, visível, obstinadamente inacessível ao tempo.)

Borges conta a história de um escritor condenado a quem Deus concede, no instante mesmo em que ia ser fuzilado, um ano de sobrevivência para terminar a obra começada; esta obra suspensa no parêntese da morte é um drama no qual justamente tudo se repete, o fim (que resta por escrever) retomando palavra por palavra o início (já escrito), mas de maneira a mostrar que o personagem que se conhece e que fala desde as primeiras cenas não é ele mesmo, mas aquele que se toma por ele; e na iminência da morte, durante o ano que dura o deslizamento sobre seu rosto de uma gota de chuva, o apagar da fumaça do último cigarro, Hladik escreve, mas com palavras que ninguém poderá ler, nem mesmo Deus, o grande labirinto invisível da repetição, da linguagem que se desdobra e se faz espelho de si mesma. E quando o último epíteto é encontrado (sem dúvida seria

também o primeiro, pois o drama recomeça), a descarga dos fuzis, partida menos de um segundo antes, fixa seu silêncio no peito.

Pergunto-me se não seria possível fazer, ou pelo menos esboçar, a distância, uma ontologia da literatura a partir desses fenômenos de auto-representação da linguagem; tais figuras, que são aparentemente da ordem do artifício ou da diversão, escondem, ou melhor, traem, a relação que a linguagem mantém com a morte - com esse limite para o qual ela se dirige e contra o qual ela é construída. Seria preciso começar por uma analítica geral de todas as formas de reduplicação da linguagem das quais se podem encontrar exemplos na literatura ocidental. Essas formas, sem dúvida alguma, são em número finito, e delas se deve poder construir o quadro universal. Frequentemente, sua extrema discricção, o fato de que elas são às vezes escondidas e lançadas aí como por acaso ou inadvertência não devem provocar ilusão: ou melhor, é preciso reconhecer nelas o próprio poder da ilusão, a possibilidade para a linguagem (cadeia monocórdia) de se manter de pé como uma obra. A reduplicação da linguagem, mesmo quando ela é secreta, é constitutiva do seu ser como obra, e os signos que nela podem aparecer, é preciso lê-los como indicações ontológicas.

Signos frequentemente imperceptíveis e quase fúteis. Pode acontecer de eles se apresentarem como faltas - simples rasgões na superfície da obra: dir-se-ia que há ali uma espécie de abertura involuntária sobre o fundo inesgotável de onde ela vem até nós. Penso em um episódio de *La religieuse*, em que Suzanne conta ao seu correspondente a história de uma carta (sua redação, o esconderijo onde foi colocada, uma tentativa de roubo, sua entrega por fim a um confidente que pôde remeter-lá), dessa carta precisamente onde ela conta ao seu correspondente etc. Prova, certamente, de que Diderot se distraía. Mas signo sobretudo de que a linguagem se narra a si mesma: de que a carta não é a carta, mas a linguagem que a reduplica no mesmo sistema de atualidade (já que elas falam ao mesmo tempo, usam as mesmas palavras e têm identicamente o mesmo corpo: a linguagem é a própria carta em carne e osso); e, no entanto, ela está ausente, mas não pelo efeito dessa soberania que se atribui ao escritor: na realidade, ela dali se ausenta atravessando o espaço virtual onde a linguagem se faz imagem para si mesma e transpõe o limite da morte pela reduplicação em es-

pelho. O "descuido" de Diderot não se deve a uma intervenção muito apressada do autor, mas à própria abertura da linguagem sobre seu sistema de auto-representação: a carta de *La religieuse* não é senão o análogo da carta, absolutamente semelhante a ela salvo pelo fato de ela ser o seu duplo imperceptivelmente deslocado (o deslocamento só se tornando visível pela rasgadura da linguagem). Temos neste lapso (no sentido exato da palavra) uma figura muito próxima, mas exatamente inversa daquela que se encontra em *As mil e uma noites*, em que um episódio narrado por Shehrazade conta como Shehrazade foi obrigada durante mil e uma noites etc. A estrutura de espelho é dada aqui explicitamente: em seu próprio centro, a obra apresenta uma psique (espaço fictício, alma real) na qual ela aparece como em miniatura e precedendo a si mesma, pois ela se narra entre tantas outras maravilhas passadas, entre tantas outras noites. E nessa noite privilegiada, tão semelhante às outras, um espaço se abre semelhante àquele onde ela forma somente uma rasgadura ínfima, e descobre no mesmo céu as mesmas estrelas. Seria possível dizer que há uma noite a mais e que mil teriam bastado; seria possível dizer, pelo contrário, que falta uma carta em *La religieuse* (aquela em que deveria ser contada a história da carta que, neste caso, não teria mais que contar sua própria aventura). Sente-se, de fato, que é na mesma dimensão que há aqui um dia a menos, ali uma noite a mais: o espaço mortal onde a linguagem fala de si mesma.

Poderia muito bem acontecer que em toda obra a linguagem se superpusesse a si mesma em uma verticalidade secreta em que o duplo fosse o mesmo exatamente de igual finura - fina linha negra que nenhum olhar pode descobrir salvo em momentos acidentais ou combinados de emaranhamento em que a presença de Shehrazade se envolve em bruma, recua para o fundo do tempo, pode emergir minúscula no centro de um disco brilhante, profundo, virtual. A obra de linguagem é o próprio corpo da linguagem que a morte atravessa para lhe abrir esse espaço infinito em que repercutem os duplos. E as formas dessa superposição constitutiva de toda obra só é possível na verdade decifrá-las nessas figuras adjacentes, frágeis, um pouco monstruosas em que o desdobramento se assinala. Sua descrição exata, sua classificação, a leitura de suas leis de funcionamento ou de transformação poderiam introduzir a uma ontologia formal da literatura.

