

NOVAMENTE ROLAND BARTHES

Claudia Amigo Pino
Laura Taddei Brandini
Márcio Venício Barbosa
Sílvia Barbalho Brito
(Organizadores)



editoraifrn

NOVAMENTE ROLAND BARTHES

Claudia Amigo Pino
Laura Taddei Brandini
Márcio Venício Barbosa
Sílvia Barbalho Brito
(Organizadores)



editoraifrn

Natal, 2018

Presidente da República
Michel Miguel Elias Temer Lulia

Ministro da Educação
Rossieli Soares da Silva

Secretário de Educação Profissional e Tecnológica
Romero Portella Raposo Filho



Reitor
Wyllys Abel Farkatt Tabosa

Pró-Reitor de Pesquisa e Inovação
Márcio Adriano de Azevedo

Coordenadora da Editora IFRN
Darlyne Fontes Virginio

Conselho Editorial

Albino Oliveira Nunes
Alexandre da Costa Pereira
Anderson Luiz Pinheiro de Oliveira
Anisia Karla de Lima Galvão
Auridan Dantas de Araújo
Carla Katarina de Monteiro Marques
Cláudia Battestin
Darlyne Fontes Virginio
Emiliana Souza Soares Fernandes
Fabrícia Abrantes Figueredo da Rocha
Francinaide de Lima Silva Nascimento
Francisco das Chagas Silva Souza
Fábio Alexandre Araújo dos Santos
Geneveva Vargas Solar
Jeronimo Mailson Cipriano Carlos Leite
Jose Geraldo Bezerra Galvão Junior

José Augusto Pacheco
José Everaldo Pereira
Jozilene de Souza
Jussara Benvindo Neri
Lenina Lopes Soares Silva
Luciana Maria Araújo Rabelo
Maria da Conceição de Almeida
Márcio Adriano de Azevedo
Nadir Arruda Skeete
Paulo de Macedo Caldas Neto
Regia Lúcia Lopes
Rejane Bezerra Barros
Rodrigo Siqueira Martins
Silvia Regina Pereira de Mendonca
Valcinete Pepino de Macedo
Wyllys Abel Farkatt Tabosa

Projeto Gráfico e Diagramação

Hanna Andreza Fernandes Sobral

Capa

Alexandre Yoshiaki Sawaguchi

Coordenação de Design

Charles Bamam Medeiros de Souza

Revisão Linguística

Rodrigo Luiz Silva Pessoa

Edição eletrônica: E-Book

Prefixo editorial: 94137

Linha Editorial: Técnico-científica

Disponível para *download* em:

<http://memoria.ifrn.edu.br>



Contato

Endereço: Rua Dr. Nilo Bezerra Ramalho, 1692, Tirol, Natal-RN.

CEP: 59015-300. Telefone: (84) 4005-0763 | E-mail: editora@ifrn.edu.br

NOVAMENTE
ROLAND
BARTHES



Os textos assinados, no que diz respeito tanto à linguagem quanto ao conteúdo, não refletem necessariamente a opinião do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Rio Grande do Norte. As opiniões são de responsabilidade exclusiva dos respectivos autores. É permitida a reprodução total ou parcial desde que citada a fonte.

N935 Novamente Roland Barthes / organizadores Claudia Amigo Pino, Laura Taddei Brandini, Márcio Venício Barbosa, Sílvia Barbalho Brito; projeto gráfico e diagramação Hanna Andreza Fernandes Sobral; capa Alexandre Yoshiaki Sawaguchi; coordenação de design Charles Bamam Medeiros de Souza; revisão linguística Rodrigo Luiz Silva Pessoa. – Natal: IFRN, 2018.
295 p.

ISBN: 978-85-94137-52-4

1. Roland Barthes – Filosofia. 2. Roland Barthes – Diário. 3. Roland Barthes – Anotações. I. Pino, Claudia Amigo (Org.). II. Brandini, Laura Taddei (Org.) III. Barbosa, Márcio Venício (Org.). IV. Brito, Sílvia Barbalho (Org.). V. Título.

CDU 1

Catálogo da publicação na fonte elaborada pela Bibliotecária
Patrícia da Silva Souza Martins – CRB: 15/502

Esta obra foi submetida e selecionada por meio de edital específico para publicação pela Editora IFRN, tendo sido analisada por pares no processo de editoração científica.

SUMÁRIO

10 | PREFÁCIO: a Barthes, com carinho

Vera Casa Nova

16 | USOS DO FICHÁRIO

Claude Coste

38 | ROLAND BARTHES E O ENSINO: da pesquisa coletiva
ao amor

Claudia Amigo Pino

64 | BARTHES COMPARATISTA

Laura Taddei Brandini

81 | BARTHES, “À LUZ DO SUDOESTE”

Marcelo Villena Alvarado

101 | CRÍTICA E PRÁTICA: o gesto amador em Roland Barthes

Márcio Venício Barbosa

126 | COMO VIVER JUNTO

Eurídice Figueiredo

142 | A TEATRALIDADE EM INCIDENTES: um ensaio
sobre tudo aquilo que cai, como uma folha

Álvaro Perini Canboli

161 | ENRIQUE VILA-MATAS E A MORTE DA “MORTE DO AUTOR”

Gisela Bergonzoni

181 | O AVESSO DAS FRASES: metalinguagem, palinódia e epanortose na obra de Roland Barthes

Paulo Procopio Ferraz

198 | UMA VISÃO SUTIL DO MUNDO: por uma leitura ética em Roland Barthes

Carolina Molinar Bellocchio

216 | ROLAND BARTHES VAI À COZINHA

Silvia Barbalho Brito

232 | POR UMA SEMIÓTICA DO AFETO: o *punctum* barthesiano

Rodrigo Fontanari

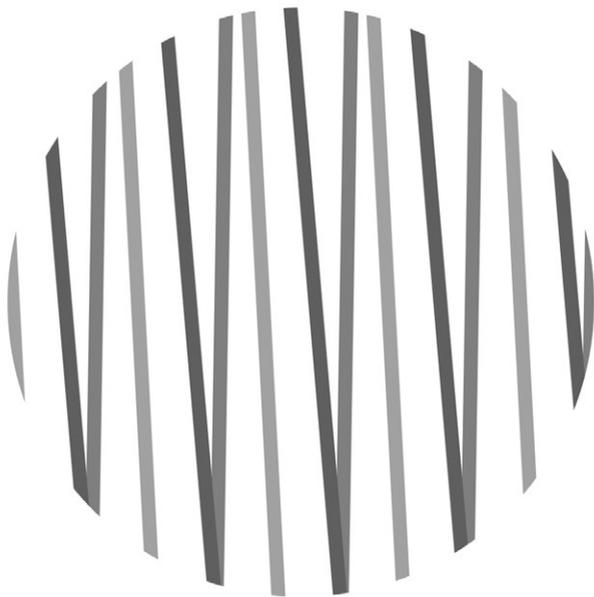
245 | A CÂMARA CLARA: (uma) escrita fragmentária e autobiográfica de Roland Barthes

Daiane Barbosa Teixeira

258 | A HISTÓRIA – A HISTÓRIA – “VISTA DEBAIXO” DE ROLAND BARTHES: em direção à estereografia

Andy Stafford

282 | SOBRE OS AUTORES



PREFÁCIO:

a Barthes, com carinho



Vera Casa Nova

“[...] se é necessário que haja no Texto, destrutor de qualquer sujeito, um sujeito que se deva amar, esse sujeito está disperso, um pouco como as cinzas que se lançam ao vento depois da morte [...]”

Roland Barthes

Este é um prefácio que se deseja um discurso amoroso sobre alguns textos de Roland Barthes. Desde os primeiros textos que li, ainda na graduação em Letras na UEG (hoje UERJ), nos idos da década de 1960, os traços ficaram em mim como a me empurrar, não como uma influência, mas como uma luz de vaga-lume¹.

Barthes sobrevive como um vaga-lume, não como um guia, pois ele não desejaria isso, mas como grande leitor que era na sua aventura semiológica. Pode-se ver isso nos textos que o leitor irá encontrar aqui.

¹ Referência ao texto de Georges Didi-Huberman, *Sobrevivência dos Vaga-lumes*, sobre a obra de Pierpaolo Pasolini. (DIDI-HUBERMAN, 2011)

Língua, Linguagem, Escritura, Texto, Palavra, Literatura. Todos esses signos com maiúscula – o que representa a importância dada dentro de sua teoria e as articulações realizadas por eles. Para o estudante de Linguagens, do discurso, é impossível passar por Barthes sem reflexão, pois sua semiologia não deixa de pensar o signo e suas revelações.

Estruturalista, marxista, sartriano ou qualquer adjetivo para tentar classificá-lo acaba por cair por terra. Perdemos de vista as linhas mestras desses pensamentos – deles saía, mas logo a seguir tornavam-se apenas traços pela força e dinâmica de seu olhar. Derivas. Um olhar perscrutador, de lince sobre todos os objetos de leitura, uma viagem do corpo (do sujeito) através da linguagem. Transgressão: palavra-chave. Transgredir, pôr em perda, inquietar, dilacerar: eis a questão.

Um corpo político (mesmo que imaginário) que funda a “magia” da subjetividade, através do rumor da (sua) voz de um anarquista, mas também humanista. Folheando os volumes de sua Obra Completa, lembro de uma frase de Marielle Macé e Alexandre Gefen, no prefácio de *Barthes, au lieu du roman*: “cronista de paixões da alma (*Fragments de um discurso amoroso*, o projeto de Vita Nova), fascinado pelas artes do silêncio (na fotografia, a postura, a cozinha), dos significantes intangíveis (o jogo do ator, o grão da voz)” (MACÉ; GEFEN, 2002, p. 11).

Mitologias, O império dos signos, O prazer do texto, Roland Barthes por Roland Barthes, Fragmentos de um discurso amoroso, para citar alguns somente, são textos em que o signo, os sentidos, atravessam ou são atravessados por esse olhar medusiano de um leitor ávido por descobrir onde habitam os sentidos dos discursos.

Experimentações polimórficas como em *A Câmara Clara* ou o *Óbvio e o Obtuso*, representação, leituras do signo, do tex-

to, do gesto, do corpo. Perscrutando linguagens, deslizando. Na contraideologia da forma, Barthes assume o fragmento: “O fragmento barthesiano desliza sem parar e o seu sentido se situa nos pedaços de conteúdo que vão aparecer aqui e ali, mas pelo contrário, no próprio fato do deslizamento” (ROBBE-GRILLET, 1995, p. 33).

Uma outra retórica, não clássica. O fragmento tal como o biografema “são cinzas jogadas ao vento”, como ele mesmo disse no prefácio a *Sade, Fourier, Loyola* (BARTHES, 1994, p. 1045).

Singular e ao mesmo tempo plural, o sujeito RB “foi escritor enquanto ensaísta” (PERRONE-MOISÉS, 2012, p. 209). Seus ensaios estão no limite do poético. Um sujeito incerto, como nos afirma em *Aula*, ou um “sujeito nem tão incerto”, como afirma Leda Tenório da Motta (2011, p. 15).

Nesse encontro seletivo de leitores de Roland Barthes, podemos destacar temas e valores do “viver junto” em seus traços pertinentes e descontínuos. Cada texto, uma pesquisa, ou quem sabe a imagem de uma utopia. Ler, escutar os textos de Barthes é a lição do viver junto, pois quando os lemos estamos no teatro de uma “prova de força entre parceiros sociais e afetivos” (BARTHES, 2003, p. 331) no discurso sustentado de que ele nos fala no seminário de pesquisa sobre a fala investida.

REFERÊNCIAS

BARTHES, Roland. **Como viver junto**. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

_____. **Oeuvres complètes II**. Paris: Editions du Seuil, 1994.

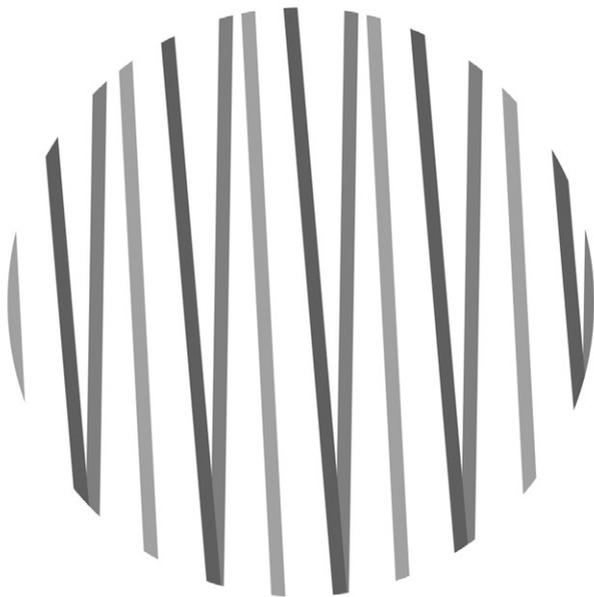
DIDI-HUBERMAN, G. **Sobrevivência dos vaga-lumes**. Trad. Vera Casa Nova e Márcia Arbex. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

MACÉ, M.; GEFEN, A. **Barthes, au lieu du roman**. Paris: Editions Desjonquères/ Editions Nota Bene, 2002.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. **Com Roland Barthes**. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

ROBBE-GRILLET, Alain. **Por que amo o Barthes**. Trad. Silviano Santiago. Rio de Janeiro: UFRJ, 1995.

MOTTA, Leda Tenório da. **Roland Barthes: uma biografia intelectual**. São Paulo: FAPESP – Iluminuras, 2011.



USOS DO FICHÁRIO



Claude Coste

O Fichário de Roland Barthes é um objeto fascinante. Fascinante para aqueles que têm a possibilidade de consultá-lo, igualmente fascinante para todos aqueles – os mais numerosos – que não possuem acesso a tal documentação e a transformam, portanto, em objeto de fantasia, de sonho ou de especulação.

Dos anos 40 até o fim de sua vida, Barthes manteve um Fichário, atualmente conservado na Biblioteca Nacional da França, com a quase totalidade de seus manuscritos². Composto por alguns milhares de fichas de papel, confeccionadas pelo próprio Barthes, organizadas em caixas ou envelopes, esse conjunto monumental constitui um objeto único nos arquivos de um intelectual francês. Associado à elaboração de um ou outro livro, o Fichário, visto como um todo, apresenta-se inicialmente como uma ferramenta de trabalho acadêmico; em seguida, transforma-se, pouco a pouco, em um diário. A evolução da classificação diz muito sobre essa mutação ditada pelo uso: enquanto o primeiro

² Agradeço a Michel Salzedo e Éric Marty pela autorização de consulta aos arquivos. Meus agradecimentos também são endereçados a Marie-Odile Germain e Guillaume Fau, bibliotecários responsáveis pelo setor de manuscritos.

subconjunto, estabelecido em 1952 em vista de uma tese sobre o vocabulário da política econômica e social durante a Restauração, segue uma ordem alfabética, as fichas dos dois últimos anos são classificadas em uma ordem cronológica, de acordo com um processo de diário.

Segredos do homem, segredos da obra

Como o Fichário é consultado somente com autorização, é indiscutível que o caráter privado de certas anotações e a impossibilidade de se constituir uma versão editada impõem certa reserva – podendo alimentar a curiosidade dos leitores, que sonham com revelações, segredos escondidos nos arquivos de Barthes. Ler tal documento é, sem dúvida, ver-se transformado um pouco em *voyeur*: descobrem-se observações, nomes que não estavam endereçados a nós mas, correndo o risco de desapontar os amadores, o Fichário de Barthes não contém nada de escandaloso, de vergonhoso; não se encontram nele anotações ácidas ou maldosas contra seus contemporâneos, que são frequentemente encontradas nos diários ou nos cadernos de anotações publicados. Barthes não faz fofoca, calúnia ou delação; não se mostra culpado por nenhuma ofensa ou indelicadeza.

Podendo ser acusados de voyeurismo, os raros leitores descobrem, no entanto, anotações bastante pessoais, bastante íntimas – brevemente serão indicados alguns conjuntos interessantes. Começaremos com as fichas em que Barthes cuidadosamente anotou o resumo de suas sessões com o psicanalista Jacques Lacan: elas descrevem um fracasso total, cada um dos dois lutando para jogar: de um lado, com a bobagem (Barthes); de outro, com

o charlatanismo (Lacan) – as palavras “bobo” e “charlatão” aparecem em uma das fichas. Não nos deteremos, ainda, nas anotações sobre cada um dos eleitores do Collège de France. Por iniciativa de Michel Foucault, Barthes é convencido a se candidatar ao cargo de professor nessa instituição, única em seu gênero, pois não emite nenhum diploma (cada professor é livre para ministrar aulas sobre suas pesquisas perante um público diversificado). Como para uma eleição na universidade ou na Academia Francesa, Barthes faz um balanço de suas conversas telefônicas, do apoio ou da hostilidade dos membros da instituição, do progresso de sua campanha de candidatura. Para aqueles que tivessem a ingenuidade de imaginar um Barthes longe das realidades materiais, estas poucas fichas nos lembram do quanto o autor de *Fragments de um discurso amoroso* tinha também preocupação (absolutamente legítima!) com sua carreira. Eleito em 1976, Barthes trabalhará neste estabelecimento de prestígio até sua morte (ali ministrou três seminários, editados em 2002 e 2003: *Como viver junto*, *O neutro* e *A preparação do romance*). Após essa pequena epopeia acadêmica, uma última ficha conclui a aventura com um toque de humor: a eleição de Barthes foi conquistada graças à diferença de apenas um voto, como na condenação de Luís XVI!

Mais interessantes são, sem nenhuma dúvida, as fichas que nos fazem entrar nos bastidores da criação e são capazes de nos conduzir a uma percepção inédita sobre os livros publicados. A comparação entre os *Cadernos da viagem à China* e o artigo *E então, a China?*, publicado em 1974, mostra o quanto Barthes sabia como criar discursos diferentes dependendo do público ao qual se dirigia. Quando ele anota para si mesmo suas impressões da viagem, é bastante severo em relação à China de Mao e aos desdobramentos da Revolução Cultural; quando se dirige aos

leitores do *Le Monde*, o grande jornal francês, fala da “insipidez” da China, tentando evitar as armadilhas ideológicas que lhe colocam tanto a Direita quanto a Esquerda. Tais surpresas são encontradas na leitura do Fichário? A resposta passará pela análise do “Fichário verde” (chamado assim pela cor de sua caixa). Nesse conjunto relativamente coerente, Barthes anota suas reações quando da releitura de sua obra, no momento em que escreve seu autorretrato intelectual, *Roland Barthes por Roland Barthes* (1975). Ao se lançar em um projeto de avaliação, ele estabelece sua própria lista de preferências, correndo o risco de surpreender o leitor. Assim, faz de *Michelet* seu livro preferido, não gosta muito do pequeno livro sobre *La Tour Eiffel* (1964), aprecia o artigo sobre *Zazie no metrô* (o romance de Queneau) (1964), mas não sobre *La Rochefoucauld* (1972). Ele fala de sua grande admiração pelas páginas consagradas ao haicai e anota: “grande medo de nunca mais tornar a fazê-lo”. Mais estranho, reavalia o *Sistema da moda* (1967), que descreve como um “exercício de bricolagem superior”, para concluir assim: “Sist da M. Menos entediante do que eu pensava pois é claro, cuidadoso. Resumindo, não é desmerecedor” (BARTHES, s. d., s. p., grifos do autor).

Outras fichas permitem ponderar as dúvidas de Barthes sobre um ou outro de seus escritos:

Ao reler-me – para elaborar este livro sobre mim e por mim – oscilo entre dois sentimentos extremos: 1) que logo de início disse coisas inteligentes, coisas boas, que tudo aquilo é notável, sutil, coerente, bem dito etc; que, em suma, sou ignorado, subestimado 2) que sou um idiota, está cheio de falhas, de imperfeições, de impossibilidades etc. Observo

o que é banal, porque é a condição do herói trágico lutando contra a incerteza dos sinais de Deus (o deus do valor, da qualidade, não fala) – e também a condição proustiana sobre a inversão dos signos (BARTHES, s. d., s. p., grifos do autor).

Também será observado este julgamento bastante inesperado sobre a famosa definição de estilo em *O Grau zero da escrita* (1953) – tão retomada e comentada desde então:

O estilo como segredo (profundidade, verticalidade). Curiosa ideia contrária aos ataques atuais contra a profundidade, a hermenêutica.

– Não é muito séria essa ideia (mesmo para a época) (BARTHES, s. d., s. p.).

E aqui, para arrematar este julgamento emocionante no qual Barthes conclui a releitura com uma reflexão sobre sua identidade e o papel das “contradições” em sua personalidade:

[...] “contradições”: autoálibi psicológico, “imaginário”: modo codificado como eu me vivo (como acredito que os outros me vivem), engendrando uma filosofia (por fim muito antiga) da contradição, da divisão; quando, na verdade, o que é relevante é todo esse bloco de “contradições” (homogêneo imaginário). Eu sou mais individualista do que dividido: sou indiviso, não dividido. A oposição, a ruptura estão entre o sentido para mim (Valor) e o sentido para os outros (Doxa) (o

que explica a mim mesmo que não me sinto tão dividido, esquizofrênico, delirante, mas bastante “consistente”: e essa é a nota exata da minha distância para com a vanguarda) (BARTHES, s. d., s. p., grifos do autor).

Talvez seja este o segredo da obra revelado ou acentuado pelo Fichário: o sujeito existe, não apenas na sua complexidade, no seu dinamismo, mas na sua permanência também, como um caráter que transcende todas as metamorfoses.

A *notatio*

Chegamos ao que é essencial. Mais do que considerar o Fichário como um molho de chaves para abrir e compreender melhor a obra publicada, é conveniente lhe atribuir sua principal função e analisá-lo como uma ferramenta de trabalho. O conjunto de fichas nos lembra do quanto a origem de toda escrita está na prática da anotação (ou da *notatio* para retomar o termo de Barthes). Barthes nunca andava sem uma caderneta, que tirava de seu bolso interno, pontuando de anotações silenciosas seus passeios, suas sessões de trabalho e até mesmo as conversas com os amigos. Em seu curso sobre *A preparação do romance*, em 1979, ele explica, detidamente, essa prática que o insere em uma longa tradição de anotadores, de escritores cujo contato direto com o real, o *pathos* despertado pelo espetáculo do mundo, condicionam a obra que está por vir. Tudo começa com a *nótula*, simples palavra anotada na caderneta e destinada a lembrar a ideia que surgiu em resposta ao que Barthes viu ou ouviu. Em seguida, che-

ga o momento da *nota*. Desta vez, são alterados ao mesmo tempo o lugar (o escritório sucede à cidade), o momento (o dia seguinte sucede à véspera), o suporte (a ficha sucede ao caderno) e o tipo de anotação (a *nota* sucede à *nótula*). Se a *nótula* corresponde a uma palavra ou a um conjunto de palavras, a *nota* impõe a frase como uma realidade determinante. Ter acesso à ficha e ao Fichário é passar pelo Barthes da pré-escrita até à primeira etapa da escrita. Pode-se, assim, dizer de outro modo: apesar de tudo o que a precede e tudo o que concerne o material verbal, a escrita começa com a frase. Eis, em alguns termos, como Barthes descreve um processo cuja própria lógica desloca fronteiras:

Para essa *Notatio* [...] o primeiro teste de viabilidade é o momento, na minha prática, no qual se passa da caderneta à ficha, ou seja, da *nótula* à *nota*. Porque muitas vezes você recolhe o material de uma nota em sua caderneta e, na manhã seguinte, você a copiará numa ficha, mas, na verdade, no momento em que você a copia, na manhã seguinte, o ato de copiar, frequentemente ou muito frequentemente, digamos, desvaloriza por vezes o que não é forte o suficiente. A cópia não é um ato mecânico, é um ato de avaliação. Copiar é um ato de avaliação, isso deve ser repetido sempre. Muitas vezes, quando se trata de copiar, simplesmente não há coragem muscular para copiar, pois o músculo leva a se perguntar se realmente isso vale a pena. E, sem dúvida, que a *escrita* (como ato complexo e completo) nasce no momento da *cópia* (a *nota*): existem ligações enigmáticas entre a escri-

ta e a cópia; a cópia, o ato de copiar, é uma doação de valor: é possível escrever “para si mesmo” [...], mas copia-se para alguém, para efeitos de uma comunicação exterior e de uma integração social [...] (BARTHES, 2015, p. 204-205).

Ao conceder um papel determinante à cópia, ou seja, à transformação da *nótula* em *nota*, da palavra em frase, o curso propõe uma análise audaciosa da anotação que toca em considerações por vezes editoriais e morais. Qual o futuro da nota? De que texto um escritor é responsável? Barthes propõe um caminho esclarecedor: a partir do momento em que se passa da *nótula* à *nota*, isto é, à frase necessariamente escrita com distanciamento, inicia-se um processo que arranca o indivíduo da solidão de seu foro íntimo. Ninguém precisa justificar as ideias que lhe passam pela cabeça; nossos fantasmas nos observam e, contanto que permaneçam em segredo, nós não temos que dar satisfações.

A mesma observação se constata no que se refere à *nótula*. Simples palavra, decifrável unicamente pelo escritor, a *nótula* não dá acesso à frase e, desse modo, à comunicação. É com a frase que realmente entramos no processo de sociabilidade, que leva, no entanto, cada um que escreve à troca e à responsabilidade. Normalmente, é a publicação que é dada como ato decisivo entre o que eu decido manter comigo e o que eu decido publicar – e que me compromete. Para o Barthes de *A preparação do romance*, a escolha editorial não é o elemento principal, mesmo se é decisivo. Ao entrar na frase, ao aceitar escrever uma frase, ao entrar na legibilidade, aquele que escreve (e ainda mais, o escritor) deve aceitar ser levado por um movimento de que ele não tem o controle. Ao aceitar o código linguístico, ao entrar no simbolismo, o redator da

frase entra no coletivo. Os ouvintes do curso entenderam bem: Barthes afirma claramente que o objetivo de toda frase é o de alcançar a publicação (no sentido mais amplo do termo) e, conseqüentemente, ser confrontada a uma análise e a um julgamento. As conseqüências se impõem desde o início: ao redigir, Barthes se compromete, tacitamente, a ver um dia publicado todo ou parte de seu Fichário? E, até que ponto ele deve explicar as frases que escreve para si mesmo? A questão não é vã: Barthes sempre comenta a atualidade em seu Fichário ou em outros textos pessoais (diário) que decide ou não publicar, tornando difícil traçar uma fronteira nítida entre a escrita pessoal e a escrita pública, a irresponsabilidade da anotação e a responsabilidade política do comentário.

Os exemplos que se seguem tratam da Revolução Iraniana de 1979. Recordemos os fatos: suscitando uma oposição crescente de todas as camadas da sociedade, o Xá deixa o país em 1979, abandonando o poder em favor do partido religioso conduzido pelo Aiatolá Khomeini, até então exilado na França (em Neauphle-le-Château). Diante dessa autêntica, mas atípica, revolução, o mundo ocidental – e, em primeiro lugar, seus intelectuais – fica perplexo. Como Barthes vai reagir? O primeiro exemplo concerne à situação das minorias. Essa questão aparece em “La Chronique” [A Crônica], que saiu no *Nouvel Observateur* em 1979, ou seja, em um texto publicado pelo autor: “Inabalavelmente sentado sobre seu tapete em Neauphle-le-Château, o Aiatolá Khomeini decretou que o próximo governo iraniano não teria mais ligações com Israel. Imediatamente (disse a rádio), os judeus iranianos começaram a viver sob o terror de um *pogrom*. Alguns teriam se convertido ao islamismo” (BARTHES, 2003, v. 5, p. 635). Vale destacar: pouquíssimos comentaristas se mostraram sensíveis a

uma minoria tão pouco visível quanto os judeus iranianos. Em geral, Barthes sempre valoriza a posição do mais fraco, pronto para mudar de postura quando a relação de forças se inverte. O importante para ele consiste menos nas escolhas de uma ou outra ideologia, do que na relação de poder que as confronta. Assim, algumas fichas não publicadas, referentes à guerra do Kippur (Guerra Árabe-Israelense), em 1973, apontam para um Barthes aparentemente versátil, que faz a escolha de dissociar-se de todo discurso vencedor, seja ele qual for: árabe no início do ataque, israelense no momento do contra-ataque, é a arrogância do poder que é denunciada, venha de onde vier. Frente à opinião pública, a atitude de colocar os dois campos lado a lado era mais dificilmente aceitável (era necessário tomar partido), daí, sem dúvida, a decisão prudente de uma redação privada; mas, quer se trate do texto publicado, ou das fichas manuscritas, a posição moral de Barthes continua a mesma, à margem das considerações geopolíticas.

Mesma particularidade quando se trata de evocar o destino do Xá, doente e exilado no Cairo. Quando o novo regime iraniano exige que Anwar Al Sadat, o presidente egípcio, entregue o fora da lei, Barthes escreve uma ficha, indignado com essa violação ao direito e ao dever de hospitalidade. Uma vez mais, podemos nos admirar com uma moral excessivamente sentimental; é preciso não se esquecer do quanto o Xá foi um ditador, cujo regime pesou bastante sobre o povo iraniano, causando, como reação, o crescimento do islamismo político. Ao mesmo tempo, a indignação de Barthes salienta que não há política sem certa grandeza, sem cavalheirismo. Não entregar um convidado a seus inimigos: não existe política sem moral e moral sem generosidade.

Barthes não fez nada com essas observações, sem dúvida, um pouco emotivas, até mesmo um pouco tolas. Mas segundo

a própria lógica da *nótula* transformada em *nota*, das palavras convertidas em frase, as fichas comprometem o escritor como um texto. De um modo de expressão para o outro, de uma anotação para si a uma escrita para os outros, Barthes suaviza ou, ao contrário, complica as fórmulas, mas confirma a mesma constância de pensamento e a mesma exigência ética.

Jogo de fichas, jogo de cartas

Da *nótula* à frase, do rascunho à publicação, da escrita à responsabilidade, o Fichário nos introduz no coração da poética de Barthes. Privilegiamos até o momento a relação das palavras e das coisas, do autor e da sociedade. Convém agora considerar o Fichário como um objeto completo em si e tentar descobrir seu funcionamento. Para resolver esse desafio, proponho que reflitamos a partir de um exemplo, dentre tantos outros, as fichas agrupadas por Barthes sob o nome “Notre littérature (projet Garzanti)” [“Nossa literatura (projeto Garzanti)”].

Essas 150 fichas, aproximadamente, não datadas, constituem um conjunto homogêneo que permite uma dupla exploração. Únicos indícios de um livro encomendado pela grande editora italiana, “Notre littérature” se apresenta como um objeto autônomo (o plano detalhado da obra é seguido por um conjunto de fichas). Mas o leitor, transformado em um verdadeiro explorador, é capaz de entender, a partir desse exemplo singular, o funcionamento do Fichário como um todo. Em outros termos, “Notre littérature” dá lugar a análises complementares: por um lado, o leitor acompanha a gênese de uma história da literatura francesa (que nunca será escrita), por outro, descobre a particularidade do modo de pensar de Barthes.

Uma das características essenciais do Fichário em geral (e de cada ficha em particular) consiste no uso liberal da contextualização que ele permite. Quando, por um lado, a leitura hermenêutica ou a história da literatura decifram um texto colocando-o em sua época, por outro, o Fichário brinca livremente com os diferentes tipos de associação. Cada ficha se insere em um contexto ao mesmo tempo temporal (o presente da redação) e material (o envelope ou a caixa na qual ela está conservada), mas é fácil retirar cada uma das peças que compõem o Fichário do seu âmbito imediato e principal. Barthes tinha o hábito de embaralhar as cartas, de mudar de lugar as fichas, de acordo com seus desejos e necessidades, isto é, os livros que tinha que escrever ou as aulas que tinha que preparar. Verdadeira mina de anotações ou de referências, o Fichário se faz e se desfaz, compõe-se e recompõe-se para satisfazer a condição intelectual e editorial do momento. A particularidade da ficha consiste na sua volatilidade, todo um jogo de descontextualização e de recontextualização se instala ao gosto da vontade criadora.

A menos que se manipulem as fichas organizadas como um diário, a interpretação se confronta, em primeiro lugar, com as incertezas da cronologia. No envelope “Notre littérature”, sem data, constam cerca de vinte fichas sobre *O Banquete*, de Platão. Contudo, essas últimas foram claramente extraídas de um outro conjunto, sem dúvida composto para preparar o seminário sobre “O Discurso amoroso” (que Barthes ministrou na École Pratique des Hautes Études de 1974 a 1976). Em outras palavras, o projeto “Notre Littérature” se situa entre 1974 e 1976 – arriscando ser mais preciso, em 1976, quando Barthes acaba seu último seminário e reutiliza as fichas existentes, destinadas a se tornarem material de um novo projeto. No entanto, a maioria das fichas é muito mais antiga: elas foram claramente concebidas para a elaboração

de “Reflexões sobre um manual”, comunicação que Barthes fez em 1969 durante um colóquio organizado em Cerisy-la-Salle sobre o Ensino da Literatura. Para resumir essa rápida descrição, o projeto “Notre littérature” toma forma em meados dos anos 1970, mas as fichas que são agrupadas após serem embaralhadas pertencem a momentos diferentes da carreira de Barthes: 1969, em sua maioria, e 1974-1976, no caso das fichas sobre Platão. Ao se propor, em 1976, a escrever uma história da Literatura Francesa, não está Barthes retrocedendo, retornando não somente a “Reflexões sobre um manual”, mas também ao tempo de *Mitologias* (1957), de *O grau zero da escrita* (1953), ou mesmo de *Crítica e verdade* (1966), logo após a querela com Raymond Picard por causa de Racine? A leitura das fichas dá a impressão de um projeto anacrônico, quase deslocado, em todos os sentidos do termo. Em 1976, como nos anos 1960, Barthes se debruça sobre a história literária francesa para extrair dela, ao que parece, as mesmas conclusões sobre o culto ao século XVII e sobre a institucionalização da literatura na França.

Resumido de forma bem breve, esse quadro ideológico não apresenta nenhuma originalidade em comparação com *O grau zero da escrita* ou com a comunicação de 1969. Mas se o tom permanece o mesmo, uma leitura mais cuidadosa revela muitas diferenças entre as fichas e o uso que Barthes faz delas em 1969 em seu artigo. Encontram-se, na verdade, nos materiais de trabalho, realidades não exploradas, que o deslocamento para um outro conjunto, em 1976, permitiu reativar. Há, portanto, todas as razões de supor que Barthes não ia reescrever seu texto, mas desenvolver sua reflexão a partir das fichas de 1969, utilizando certos pontos deixados em estado embrionário. Em 1969, logo após os eventos de 1968, a Literatura ainda reina no ensino, o livro de

leitura ainda se impõe como substituto ao missal na França laica e republicana, mas 1976 não é mais 1969. O que mudou foi a relação com a Literatura, o lugar dessa disciplina na instituição escolar e na sociedade. Tomando consciência dessa evolução, Barthes, nos anos 1970, expressa pelas “Belles Lettres” um amor fervoroso, em que se misturam nostalgia e preocupação.

Apesar dessa afetividade, as fichas de 1969 já carregavam os indícios e bastava, sem dúvida, recontextualizá-las para lhes dar uma segunda chance. De certa maneira, todo o livro está em germe no título. Passar de “Reflexões sobre um manual” a “Notre littérature” é mudar de olhar e de mundo. À neutralidade do primeiro título, seguem os traços de uma presença enunciativa, ao mesmo tempo singular e coletiva. O possessivo “Notre” [Nossa] se presta a muitas interpretações: ele indica o objeto do livro (a Literatura Francesa) e os leitores (os franceses); mas ele também se refere a uma escolaridade compartilhada pelos jovens de uma mesma geração, para o bem e para o mal. “Notre Littérature”, em termos mais afetivos, é a Literatura que é “nossa”, que “nos” formou, que “nós” lemos juntos.

Como se à espera de um futuro título, as fichas expressavam também (ou já!) uma forma de emoção e nostalgia, o que mostra que a distância crítica do mitólogo não diminui o amor pelo objeto mitológico. Não incluída no artigo, a ficha 50 abre perspectivas inéditas:

Vocação III 3

(vocação) III 16

Malherbe: talvez o primeiro que teve uma grande e contínua paixão: a Arte literária (BARTHES, s. d., s. p., grifos do autor).

A diferença merece ser realçada: quando a escola se lembrou do poeta Malherbe como um soldado das Letras no início do século XVII (pensa-se em “*Enfin Malherbe vint*”, de Boileau³), Barthes prefere enfatizar a paixão pelas Letras e pelas premissas do que chamaremos, dez anos mais tarde, de a “autonomia do campo literário”. Uma outra ficha, dessa vez extraída do “Fichário verde”, demonstra o mesmo apreço em relação à Literatura. Relendo *O grau zero da escrita*, Barthes expressa, para além das críticas (por meio da palavra “fetichização”), uma adesão lúcida e comedida a essa sacralização do escritor exemplificada pela escola francesa:

A ideia da aparição de uma fetichização histórica da literatura [...]: o amor, o desejo, a sacralização da lit, a lit como Causa (nós vivemos fervorosamente, exclusivamente por ela, os Goncourt, Flaubert etc.)

(Um pouco eu, de certo modo) (BARTHES, s. d., s. p., grifos do autor).

De uma ficha a outra, Barthes manifesta, com a mesma constância, um amor e uma preocupação que vamos encontrar longamente desenvolvidos em *A preparação do romance*, o último curso no Collège de France.

Ao lado dessas considerações, o projeto “Notre littérature” deixa transparecer outra inclinação em relação ao artigo de 1969. Dessa vez, não se trata mais de defender a Literatura das amea-

³ Lembremo-nos dos versos: “Veio enfim Malherbe e este foi o primeiro que, na França, fez sentir nos versos uma cadência justa, ensinou o poder de uma palavra posta em seu devido lugar, e reduziu a musa às regras do dever” (BOILEAU, 1979, p. 19).

ças do século, mas de situar o projeto Garzanti na evolução das relações complicadas que Barthes mantém com a noção de “modernidade”, isto é, com as filosofias da História e todas as outras formas de Teleologia. Em poucas palavras, Barthes coloca lado a lado a história literária e as ideias da “modernidade”; tanto em um caso, como no outro, para os adeptos do lansonismo⁴, como para os defensores da “*Nouvelle critique*”, o tempo é vetorizado, organizado por uma filosofia do progresso: para o Barthes de 1976, pós-moderno à sua maneira, só importa o presente do leitor, dilacerado entre o peso da cultura e a incerteza do futuro... Por falta de espaço, contento-me em abrir essa via de pesquisa antes de encerrar.

O ensinamento do Fichário

Entendido: meu título brinca com a ambiguidade da palavra “uso”. Trata-se de considerar a maneira como Barthes utiliza essa fantástica ferramenta de trabalho; trata-se, igualmente, de considerar a atitude do pesquisador que consulta esse documento e que se vê confrontado com um duplo questionamento, ao mesmo tempo intelectual e moral.

Barthes utiliza seu Fichário como uma etapa entre a caderneta, em contato direto com o mundo, e o livro, cuja publicação conclui o processo de escrita. O Fichário não se apresenta só como um conjunto de referências, citações, observações ou descobertas; também não é apenas uma forma de diário. Levando

⁴ Para Gustave Lanson, a Literatura Francesa culmina com as obras-primas do século XVII, tidas como modelo para os séculos seguintes. Lanson compartilha com seu tempo a fé em um progresso da civilização.

em conta a *mimesis* (como inserção no real) e a *sémiosis* (como configuração dos signos), o Fichário ilustra a paixão de Barthes pela combinação (as fichas são como um jogo de cartas), pela figura da espiral (tal ficha adquire um novo sentido ou um novo valor quando ela muda de contexto). O Fichário confirma o que tantos textos de Barthes repetem à exaustão: a singularidade não está na originalidade dos materiais, comum a todos que os utilizam, mas à novidade de sua configuração. Em outras palavras, não é nos elementos que se encontra a chave da individualidade, mas na sua estrutura ou, melhor ainda, na sua estruturação, isto é, no dinamismo de sua combinação.

Mais ainda, o Fichário coloca em evidência o papel essencial da frase para Barthes. Ao transformar a *nótula* em *nota*, o Fichário se apresenta como uma entrada na escrita, graças à frase apreendida por Barthes como uma realidade coletiva e cultural, coletiva porque é cultural. Ao entrar na frase, o escritor aceita se confrontar com o simbólico, com o olhar dos outros. Claro, o Fichário não era destinado à publicação, nem mesmo à consulta; Barthes anota em suas fichas julgamentos ou admirações que ele não teria, tão abruptamente, colocado sob os olhos do público; mas fica aparente, com grande evidência, das fichas aos textos publicados, que Barthes obedece à mesma exigência intelectual, moral e política, que pode ser resumida em uma única fórmula: “o fim jamais justificará os meios”.

De certa maneira, o pesquisador autorizado a seguir a trilha do autor se encontra quase justificado por sua indiscrição e seus escrúpulos são, em parte, deixados de lado. Essas observações um pouco jesuítas se inserem em um imaginário muito forte da Literatura na França (e, sem dúvida, em outros lugares): o de um escritor e, sobretudo, de um escritor já falecido, de que toda frase

pertence ao seu leitor. A publicação de muitas cartas de Barthes em 2015, por ocasião do centenário de seu nascimento, vem a confirmar essa evidência (eu me refiro às obras de Antoine Compagnon, Colette Fellous, Éric Marty, Philippe Sollers...). Se o escritor quer escapar da curiosidade do leitor, ele deve, então, ou controlar cada uma de suas publicações, ou colocar seus arquivos em ordem, ou permanecer na irresponsabilidade da *nótu*la – isto é, renunciar à escrita.

O ensinamento do Fichário nos diz claramente: nunca se escreve para si mesmo.

REFERÊNCIAS

BARTHES, Roland. **Grand Fichier**. Paris: Bibliothèque Nationale de France, s.d. (NAF 28613).

BARTHES, Roland. **La Préparation du roman**. Cours au Collège de France 1978-1979 et 1979-1980. Texte annoté par Nathalie Léger. Transcription des enregistrements par Nathalie Lacroix. Avan-propos de Bernard Comment. Paris: Seuil, 2015.

_____. **Como viver junto**. Simulações romanescas de alguns espaços cotidianos. Cursos e seminários no Collège de France, 1976-1977. Texto estabelecido, anotado e apresentado por Claude Coste. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2003a.

_____. **O neutro**. Anotações de aulas e seminários ministrados no Collège de France, 1977-1978. Texto estabelecido, anotado e apresentado por Thomas Clerc. Trad. Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2003b.

_____. **A preparação do romance I**. Da vida à obra. Texto estabelecido, anotado e apresentado por Nathalie Léger. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005a.

_____. **A preparação do romance II**. A obra como vontade. Notas de curso do Collège de France, 1979-1980. Texto estabelecido e anotado por Nathalie Léger. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005b.

_____. **Cadernos da viagem à China.** Edição estabelecida, apresentada e anotada por Anne Herschberg Pierrot. Trad. Ivone Castilho Benedetti. Revisão da tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2012.

_____. E então, a China?. In: **Inéditos, vol. 4:** política. Seleção de textos de Leyla Perrone-Moisés. Trad. Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2005c, p. 182-190.

_____. **Roland Barthes por Roland Barthes.** Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Estação Liberdade, 2003c.

_____. **Michelet.** Trad. Paulo Neves. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

_____. *Zazie* e a literatura. In: QUENEAU, Raymond. **Zazie no metrô.** Trad. Paulo Wernec. São Paulo: Cosac Naify, 2009, p. 177-184.

_____. La Rochefoucauld: Reflexões ou Sentenças e Máximas. In: **O Grau zero da escrita seguido de Novos Ensaios críticos.** Trad. Mario Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004, p. 79-103.

_____. La Chronique. In: **Oeuvres complètes V.** Edição de Éric Marty. Paris: Seuil, 2003, p. 635.

_____. **Le Discours amoureux,** Séminaire à l'École Pratique de Hautes Études 1974-1976, suivi de Fragments d'un discours amoureux (pages inédites). Apresentação e edição de Claude Coste. Paris: Seuil, 2007.

BOILEAU. **A Arte poética**. Introdução, tradução e notas de Célia Berrettini. São Paulo: Perspectiva, 1979.

COMPAGNON, Antoine. **L'Âge des lettres**. Paris: Gallimard, 2015.

FELLOUS, Colette. **La Préparation de la vie**. Paris: Gallimard, 2015.

SOLLERS, Philippe. **L'Amitié de Roland Barthes**. Paris: Seuil, 2015.

THOMAS, Chantal. **Pour Roland Barthes**. Paris: Seuil, 2015.

Tradução de Amanda Martins Reis e
Matheus M. Zico Oliveira Schröder
Revisão de Sabrina Moura Aragão e Laura Brandini

ROLAND BARTHES E O ENSINO:

da pesquisa coletiva ao amor



Claudia Amigo Pino

Roland Barthes escreveu alguns textos sobre didática, como “Escritores, intelectuais, professores” e “Au séminaire”, presentes no livro *O rumor da língua* (2012) ou mesmo o livro *Aula* (1980), sua conferência inaugural no Collège de France. Com suas belas fórmulas – como “escrevamos no presente, produzamos diante dos outros”, “vem talvez agora a idade [...] de desaprender, de deixar trabalhar o remanejamento imprevisível que o esquecimento impõe à sedimentação dos saberes” (BARTHES, 1980, p. 45) –, Barthes nos convida a pensar nesses textos em um ensino bem diferente daquele das salas de aula de Faculdades de Letras, com um professor que transmite um conhecimento para alunos que anotam em silêncio.

Esses textos, evidentemente, não são fruto de uma intuição momentânea. Eles se baseiam em uma prática pedagógica concreta: os cursos de pós-graduação que ele ofereceu de 1962 a 1977 na (hoje) *École de Hautes Études em Sciences Sociales*, de Paris. Aqui, me proponho a abordar seus seminários e não os cursos que ele ofereceu no Collège de France (*Como viver junto, O neutro, A preparação do romance*), que são muito mais conhecidos do público,

especialmente o brasileiro. Essa escolha se justifica, em primeiro lugar, porque a experiência dos seminários é uma parte bastante desconhecida e pouco debatida da obra de Barthes; em segundo lugar, porque os textos sobre didática escritos por Barthes foram feitos a partir da experiência com os seminários e não dos cursos e, finalmente, porque os seminários eram oferecidos para grupos menores e demandavam uma didática própria, enquanto os cursos eram uma série de conferências em grandes auditórios, onde o professor simplesmente lia um discurso que ele tinha previamente preparado, sem grande interação com o público⁵.

Os cursos são de apreensão mais fácil, já que eles foram transformados em textos corridos (seja a partir das anotações de Barthes, seja a partir de gravações). Houve um esforço para transformar cinco dos quatorze seminários em publicações, porém, sua leitura é muito mais difícil que a dos cursos. Embora Barthes preparasse alguns textos para serem lidos, os seminários incluíam outras atividades, como ateliês, seminários de alunos, convidados, discussões etc., que muitas vezes não estão explicitados nas anotações manuscritas de Barthes. Assim, para abordá-los, é preciso recorrer a uma série de documentos (transcrições, anotações manuscritas, depoimentos de alunos, livros de alunos e o estudo da própria instituição onde esses seminários foram oferecidos) que devem ser ordenados em torno de alguma narrativa, ou de algum tema nuclear.

Proponho aqui construir uma narrativa a partir das próprias concepções de Barthes sobre o ensino (ou, dito de outra maneira: suas *fantasias* sobre o ensino) explicitadas sobretudo em três se-

⁵ Na recente publicação de *A preparação do romance* a partir das gravações de aula, foi possível perceber que Barthes interagiu de certa forma em seus cursos com os alunos, respondendo a perguntas feitas por escrito na aula anterior (BARTHES, 2015).

minários: o segundo seminário sobre a semiologia (1963-1964), o segundo seminário sobre *Sarrasine*, de Balzac (1968-1969), e o segundo seminário sobre o discurso amoroso (1975-1976).

Mas, antes disso, é necessário explicar minimamente o contexto institucional em que esses seminários foram proferidos.

A École

Roland Barthes assumiu o cargo de diretor de estudos em 1962 na VIª Seção da Escola Prática de Altos Estudos (hoje Escola de Altos Estudos em Ciências Sociais), o que lhe exigia oferecer um curso de pós-graduação anual aos alunos de Ciências Sociais e orientar dissertações e teses de 3º ciclo⁶ a alunos dentro dessa área. Segundo Pierre Bourdieu, em *Homo Academicus* (1984, p. 142), a *École* era uma instituição de características muito particulares, já que, por um lado, tinha um lugar completamente marginal dentro do ambiente acadêmico e, por outro, tinha grande destaque dentro da sociedade. Era uma instituição marginal porque professores e alunos não pertenciam à elite econômica e intelectual, já que tinham uma formação bastante heterogênea e produziam trabalhos curtos (as teses de 3º ciclo); porque apostava em disciplinas inovadoras, interdisciplinares (o caso da semiologia, a disciplina proposta por Barthes em seus primeiros anos de seminário), e que era receptiva a estrangeiros e porque seus

⁶ A partir de 1954, existiam duas modalidades de tese de doutorado na França: a tese de estado (com duração de seis a dez anos) e a tese de 3º ciclo ou especialização (trabalho mais curto de dois a três anos). Em 1984, o diploma de doutorado foi unificado, contando com um único tipo de tese (de quatro a seis anos, em Letras). A tese de estado foi transformada em tese de habilitação (correspondente no Brasil a “Livre docência”).

docentes tinham, de alguma medida, exposição na mídia. Como consequência dessa estratégia de ensino, a *École* produzia muitos trabalhos irregulares, de grande visibilidade na mídia interna e em instituições estrangeiras, já que os alunos, ao voltar a seu país de origem, divulgavam os trabalhos de seus professores.

Barthes era o professor ideal para a *École*: ele tinha de fato uma formação heterodoxa, não tinha defendido um doutorado e não tinha a formação necessária para lecionar em uma universidade, mas era bastante reconhecido na mídia, graças ao sucesso de suas *Mitologias*. A estratégia da *École* também explica em parte a recepção da obra de Barthes. Seus alunos espalharão a experiência de seu seminário em várias disciplinas, em vários países, em várias áreas do conhecimento, apesar da falta de sistematização e de uma obra de referência.

A primeira fantasia: a pesquisa coletiva

Aqui serão abordadas três fantasias – três idealizações sobre o ensino – que Barthes desenvolveu durante seus anos de seminário e as aplicações que elas tiveram no ensino dos seminários. A primeira delas foi desenvolvida no início de seu trabalho na *École*, nos chamados seminários sobre a semiologia (1962-1964) e se refere à pesquisa coletiva.

Antes de descrever esses seminários, lembremos aqui de algumas das características dessa disciplina proposta por Barthes, a semiologia. Barthes era titular do único curso de semiologia oferecido na França; apesar de ter sido idealizada por Saussure, ela ainda não tinha se transformado em uma área de conhecimentos

ou pesquisa⁷. Saussure considerava a linguística como parte de uma ciência mais geral, a semiologia, que se ocuparia da vida dos signos no seio da vida social: “Ela nos ensinaria em que consistem os signos, que leis os regem” (1931, p. 33). Barthes propunha uma inversão da proposta de Saussure: para ele, a língua estaria na base de todos os outros sistemas de signos sociais, como a moda, a culinária, a decoração, os jogos, a fotografia, a pintura, o cinema, a literatura... Os primeiros seminários de Barthes, que se chamavam “Inventário de sistemas contemporâneos de significação” tinham como objetivo sistematizar essa semiologia de Saussure às avessas e propor algumas perspectivas de análise.

Na abertura do primeiro seminário (1962-1963), Barthes se refere ao decreto de abertura da École Pratique de Hautes Études, assinado pelo ministro de instrução pública de Napoleão III Victor Duruy em 1969: para ele, o objetivo da nova escola era “colocar ao lado do ensino teórico, exercícios que possam fortifica-lo e expandi-lo” (BARTHES, s.d. a, s.p.). Esse será o motor da sua primeira fantasia: se adequar à proposta inaugural da escola, o que certamente está relacionado à sua vontade de se manter nesse cargo.

Mas como produzir exercícios práticos numa disciplina que sequer existia? Ele divide o seminário em três etapas: em primeiro lugar, propõe um quadro geral da pesquisa semiológica, para “classificar os diferentes tipos de conhecimento (e desconhecimentos) relativos à semiologia” (BARTHES, s.d. a, s.p.). Ali, ele deve descrever os diferentes tipos de aproximações à semiologia, desde as propostas de Saussure até as incursões mais recentes de

⁷ É importante entender que isso se aplica à semiologia francesa de base linguística. Nos Estados Unidos, os trabalhos de Charles Peirce (1839-1914) tinham aberto o campo para uma semiótica de base filosófica, que tenta explicar o funcionamento geral dos signos a partir de sua relação com os objetos representados e sua interpretação.

linguistas como Jakobson, Martinet e Hjelmslev, passando pela semiótica americana de Peirce e Morris. Em seguida, ele propõe aquilo que mais tarde será publicado como *Elementos de semiologia*, uma apostila para que os alunos pudessem, em uma etapa posterior, desenvolver suas próprias análises. Nesse trabalho ele apenas sistematiza o que tinha desenvolvido na parte anterior do curso a partir de pares de oposições: língua/fala; significado/significante; denotação/conotação e sintagma/sistema, que servirão de base para pensar outros sistemas de signos, diferentes da língua.

A terceira etapa ocupa todo o segundo ano do curso e consistirá em colocar a semiologia em ação: ele propõe para todo o grupo uma análise coletiva em torno de um sistema de signos: a comida. O seu objetivo com isso é definir o léxico e combinações possíveis dos alimentos da sociedade contemporânea. A principal tarefa desse tipo de pesquisa seria aquilo que Barthes define como a colheita, ou a caça de informações:

1) Qual é a primeira tarefa?

Coletar fatos. Isso combina, porque colheita (o mais velho termo alimentar) = operação essencialmente coletiva.

2) Então, grosso modo, tarefa muito clara: cada um parte em campanha através da vida, da cotidianidade contemporânea e volta aqui, regularmente, com sua pequena colheita de fatos, anotações, expressões, informações relativas à comida. Viramos os “sacos” individuais em cima da mesa e discutimos, dividimos, classificamos, esboçamos pequenos fragmentos de sistema em um quebra-cabeça coletivo.

Eu insisto no caráter operatório disso: é uma atividade. Não pensar no trabalho como um desfile tradicional de exposições de saber. Conversão necessária da ciência-saber em ciência atividade, manipulação. Prazer necessário. (BARTHES, s.d. b, p. II-III).

Aqui vemos enunciada essa primeira fantasia de Barthes: a pesquisa coletiva. Ele compara o trabalho de pesquisa à colheita ou à caça coletivas. É uma forma de viver-junto. Mas, apesar desse belo início, com metáforas sobre o ensino, a estratégia proposta por Barthes fracassa: o material coletado não chegará a nenhuma sistematização e nem ao léxico e às combinações da comida na sociedade contemporânea.

As razões para esse fracasso são muitas, que resumirei aqui em três grandes grupos. Em primeiro lugar, a heterogeneidade do material coletado: os alunos traziam exemplos dos mais variados discursos, como em receitas específicas, na Literatura, na história da pintura e em estudos sociológicos. Em segundo lugar, devemos apontar a dificuldade de constituir um léxico para a comida: Barthes parte dos quatro sabores, mas ele percebe que esses sabores são potencializados pela pressão, superfície, temperatura, cheiro (individual), fome (individual), saúde (individual) e identificação cultural, entre outros fatores. Ele percebe que a comida, assim como outros sistemas de signos (entre eles, a Literatura) dependem de uma apreensão global do discurso, que não pode ser explicada pela descrição separada de seus elementos. Em terceiro lugar, e talvez ocupando o lugar mais importante, Barthes chega à conclusão que “toda comida é um discurso” e está presa à linguagem de uma instituição, ela não existiria “fora” dessa linguagem.

Por exemplo: se um aluno é padre, suas fichas se referem à importância simbólica do pão; se uma aluna estuda feminismo, ela tem fichas relativas ao papel da mulher na comida; se um aluno se dedica à pintura holandesa, a ficha se refere às naturezas mortas etc. De uma forma muito indireta, esses alunos podem fazer alguma alusão à comida em si, mas a sua referência mais importante é a instituição que orienta um determinado discurso sobre a comida.

A consequência inicial desse fracasso da primeira fantasia sobre o ensino foi o abandono momentâneo de qualquer experiência de ensino democratizado, coletivo, e também de toda e qualquer pesquisa semiológica. Entretanto, o fracasso da comida teve também uma repercussão positiva: a incorporação de uma “retórica da comida” à sua escrita. Como afirmamos acima, no seminário, Barthes descobre a falsa “naturalidade” da comida, que sempre está dentro de um discurso de uma instituição. Quando comemos, pensamos que apenas saciamos a fome, ou apreciamos o sabor dos alimentos, mas estamos, de certa forma, incorporando a linguagem do outro. Ao usar metáforas alimentares em seus escritos (que abundam nos textos depois desses seminários), Barthes começa a usar essa descoberta como estratégia: oferecendo ao leitor a possibilidade de sentir os sabores e a consistência dos alimentos, ele recebe em troca a deglutição – ou a “aceitação prazerosa” – do seu discurso⁸.

⁸ O uso das metáforas alimentares por Barthes foi descrito no artigo “O sal das palavras”, do livro *Barthes 100* (PINO, 2017).

A segunda fantasia: o mestre zen

Nos seminários seguintes, os dois seminários sobre a retórica e o seminário sobre o discurso da história, Barthes volta ao formato tradicional: aulas expositivas e seminários de alunos e convidados. Mas ele volta a propor uma fantasia nos dois seminários sobre *Sarrasine*, de Balzac (1967-1969), aparentemente de forma não premeditada, por conta de reclamações dos alunos em relação ao método de ensino empregado. Mas, antes de descrever esse método de ensino, é importante entender qual era o conteúdo proposto desse curso, que foi publicado em 2011, em uma edição de Claude Coste e Andy Stafford.

Embora ainda não tivesse esse nome específico, o objetivo do seminário era desenvolver um novo método de análise literária, que ele definiu mais tarde como “análise textual”. Como vimos nos primeiros seminários, a análise semiológica tinha se mostrado insuficiente para o estudo de alguns sistemas de signos, como a comida e a Literatura (mas também a música e a fotografia). Nos seminários seguintes, Barthes dedica-se ao estudo da retórica, como disciplina que poderia guiá-lo na procura de um novo método de análise que pudesse dar conta desses sistemas de signos “globais” e especialmente a Literatura, que se torna seu maior interesse a partir de 1966. É esse novo método, inspirado na Antiga Retórica, que Barthes chamará de “análise textual”.

Trata-se de uma forma de análise que não realiza uma interpretação de texto, como frequentemente propõe a crítica literária. A partir de suas pesquisas sobre a retórica, ele descobre que o tipo de discurso que produz mais efeito é aquele que é em parte incompleto, que deixa uma parte da argumentação para o leitor (o “entimema”). Ora, o discurso literário utilizaria um artifício

semelhante: parte da narrativa ou da interpretação deve estar incompleta e deve ser preenchida pelo leitor. A análise textual tem como objetivo distinguir esses elementos incompletos e como eles podem ser preenchidos pelo leitor. Para desenvolver esse método (é importante entender que ele não existia previamente: Barthes o elabora ao longo desses seminários), ele propõe a decupagem da novela *Sarrasine*, de Balzac, em *lexias* (unidades mínimas de significação), que correspondem a uma frase ou a um parágrafo. A aula é destinada a explorar à exaustão essa unidade mínima, tentando entender as ligações feitas pelo leitor sobre o desenvolvimento das ações da narrativa e sobre os enigmas propostos por essas ações (o que ele chama de código pro-airético e código hermenêutico).

Aqui, finalmente chegamos ao incômodo dos alunos do curso. Após ter um ano sem ter chegado nem a um terço da narrativa (uma narrativa curta, de cerca de 30 páginas), Barthes é aparentemente questionado pelos alunos, que se sentem “decepcionados”: não havia precisamente um curso ali, nenhum saber era exposto. Uso a palavra “aparentemente” porque de fato não há um indício de que os alunos tenham reclamado no texto transcrito: há apenas a resposta de Barthes a um questionamento, cujo teor não conhecemos⁹.

É nessa resposta que Barthes elabora sua nova fantasia, que se encontra nas duas aulas de abertura do segundo ano do seminário (em 1968-1969). Trata-se de uma proposta de ensino inspirada na noção de escrita.

A palavra “escrita” tem uma história na obra de Barthes. Em seu primeiro livro, *O grau zero da escrita*, ele a define como as

⁹ É importante lembrar que estamos em novembro de 1968. Nesse contexto, é difícil pensar em um grupo que não questionasse o conteúdo e o método de um professor.

inovações formais propostas por um escritor, que o fazem tomar distância de uma tradição literária, e, conseqüentemente, da sociedade (2004, p. 9-16). Essa noção permitia pensar de uma nova forma o engajamento político do escritor: não mais a partir de suas posições pessoais, de sua biografia, mas da sua proposta de narrador, do seu uso dos tempos verbais, ou da falta de unidade da personagem etc.

No Seminário sobre Sarrasine e, mais tarde, no texto “Escritores, intelectuais, professores”, ele retoma a noção, agora dentro do contexto de ensino. Para ele, o ensino no ocidente está do lado da fala:

No Ocidente, as universidades e o ensino são fundados secularmente na palavra (cf. Igreja e palavra); Sócrates [...]; a disputatio (espetáculo signifiante), o discurso jesuíta, a aula expositiva (saberes, tema exterior), seminários, discussões, exercícios práticos, trabalhos em equipe: tudo isso, a mesma coisa, ligada ao edipismo da sociedade ocidental (BARTHES, 2011, p. 331).

Para contestar o sistema do ensino (uma das grandes questões que Barthes e todos os professores enfrentaram em 1968), é preciso se colocar do lado da escrita. Aqui, as duas noções se encontram: assim como no *Grau zero*, a escrita é vista no seminário também como uma diferença em relação à tradição e à sociedade, mas é difícil entender como se daria a escrita em sala de aula: como pensar em um narrador, ou em um tempo verbal usado em sala de aula?

Barthes se pergunta também: onde encontrar um modelo de ensino que não esteja baseado na fala? (2011, p. 331). A resposta:

no oriente, naquilo que não é de nossa alçada¹⁰. É ali que Barthes descobre o método do mestre zen, que servirá de base para sua fantasia de aula sem fala:

O pintor de tinta Nankim: posiciona-se na frente de seus alunos, examina seus pincéis, arranja-os minuciosamente e devolve-os. Na sua frente, esticada na esteira, encontra-se uma longa faixa de papel; coloca-a convenientemente no lugar; em seguida, depois de ficar um tempo em uma concentração profunda onde ele parece impassível, pinta, com traços rápidos e com uma certeza absoluta, um quadro que não é possível nem é necessário retocar e o propõe como modelo aos seus alunos. O aluno deve subir “nos ombros de seu iniciador” (BARTHES, 2011, p. 331-332).

O princípio desta fantasia é o silêncio, o fato de que não há nada a dizer, nada a ensinar. O mestre não sustenta nenhum discurso, não mostra técnicas, não “ajuda” o aluno de nenhuma forma, porque ajudá-lo seria na verdade incomodá-lo, colocar-lhe obstáculos, afirma Barthes a partir da obra de Alan Watts (1960). O objetivo dessa prática é levar o aluno a reproduzir um modelo.

Por sua parte, o aluno, segundo Barthes, deve demonstrar boa educação, amor pela arte, veneração pelo mestre e ausência

¹⁰ Apesar de se tratar de um seminário sobre um importante escritor da Literatura Francesa, o seminário *Sarrasine* tem várias referências ao oriente, impulsionadas pelas diferentes viagens ao Japão que Barthes realiza a partir de 1966. Segundo Claude Coste e Andy Stafford, o Japão está presente sempre como um espaço utópico em ruptura com a hermenêutica ocidental (BARTHES, 2011, p. 23).

de crítica, o que nos faz pensar que todo esse desenvolvimento é uma resposta a comentários ou críticas ouvidas fora da sala de aula. O aluno não poderia, na prática de ensino zen, “pressionar” já que não pode haver pressa no bom aprendizado.

Obviamente, não há como reproduzir o modelo do mestre zen na *École de Hautes Études*: o seminário está no seio de uma instituição, que, por sua vez, está no seio de uma sociedade, ela mesma no seio de uma cultura muito diferente daquela do pintor de tinta chinesa. Então, afirma Barthes, “somos obrigados a trapacear” (2011, p. 333). Ele propõe inicialmente abandonar os cinco grandes pilares do ensino: “1) O ‘tema’; 2) a objetividade como imaginário; 3) O ‘desenvolvimento’; 4) a referência como autoridade (\neq citação); 5) a escrita instrumental, ou escrevência” (BARTHES, 2011, p. 334). Para isso, ele propõe usar como centro de seu trabalho a digressão, que permite (mesmo com o uso da palavra), não usar a palavra como autoridade, como lei.

Essa será a sua forma de justificar o trabalho que ele já tinha começado a há um ano. Como já foi explicado, o seminário sobre *Sarrasine* propunha uma análise de texto passo a passo a partir dos efeitos produzidos no(s) leitor(es). Apesar de refletir previamente sobre esses efeitos, a aula acontecia a partir da leitura das lexias (muitas vezes apenas uma frase, ou parte de uma frase) e da exploração de todas as suas repercussões (culturais, hermenêuticas, simbólicas) possíveis. Assim, tratava-se de uma grande máquina digressiva, ou uma forma de produzir escrita falando.

A terceira fantasia: o passa-anel

A sua máquina digressiva deixará de funcionar pouco tempo depois. Em 1969-1970, Barthes aceita o convite para passar um ano no Marrocos como professor visitante e suspende seu seminário: ele queria distância da polarização política desse tempo¹¹.

Mas, ao voltar, a sua fantasia da aula como escrita incorporará alguns elementos que podemos identificar com a ideologia por trás de maio de 1968, como o questionamento da autoridade e, sobretudo, a concepção de uma aula fora da lógica do espetáculo, na qual o professor já não ocupa um papel preponderante. Chamo aqui essa nova fantasia de “passa-anel” ou “cadeia”: ela está presente nos seminários a partir de 1972, mas é plenamente desenvolvida em seu seminário sobre o Discurso amoroso (1974-1976), sobre o qual nos debruçaremos com mais atenção.

Mas, antes tentemos entender a sua origem. Aparentemente, a primeira alusão ao passa-anel ligado ao ensino data do seminário de 1972-1973, dedicado aos “Problemas da tese e da pesquisa”. As notas de Barthes para o curso – ainda inéditas – encontram-se na Biblioteca Nacional e dão conta de um seminário completamente experimental, em que Barthes abole a ideia de aula expositiva. O grupo é dividido em três sub-grupos: cada um escolherá o tema de trabalho de comum e um método de pesquisa coletiva. Um dos grupos decide trabalhar em torno do texto de Freud “Um caso de Paranoia que contraria a teoria psicanalítica”; outro

¹¹ François Dosse comenta, em *História do estruturalismo*, um episódio sobre um cartaz colado em uma porta de assembleia que dizia “Barthes afirma: as estruturas não descem para a rua. Nós afirmamos: Barthes já era” (DOSSE, 2007, p. 152). Para o historiador, abalado por esse episódio, Barthes teria optado por um exílio temporário para se distanciar do teatro de operações parisiense.

em torno da noção de modernidade; um terceiro nunca chega a um acordo e Barthes sugere uma discussão em torno do romance *H*, de Philippe Sollers. Pela observação das notas, apenas o grupo sobre o texto de Freud chegou de fato a encontrar uma dinâmica própria de ensino: será a prática desse grupo que inspirará a nova fantasia de Barthes.

Esse grupo teria usado um caderno chamado Passa-anel, no qual todos os alunos teriam contribuído livremente em uma escrita coletiva sobre o texto de Freud, como conta Barthes em seu resumo do curso:

[O texto de Freud] não deu lugar a uma análise concertada e metódica, mas a intervenções livres, “*flashes*” de sentido (relacionadas à fórmula nietzschiana de “sentido para mim”); os estudantes em seguida reuniram espontaneamente essas intervenções, calculadas segundo o modelo de uma “escrita falada”, em um caderno que eles intitularam O passa-anel, já que o sentido correu, se é possível dizer, de mão em mão, como o anel no jogo com o mesmo nome: prefiguração do que poderia produzir um seminário – ou um “ateliê” de escrita (BARTHES, 2002, p. 464).

O seminário de 1973-1974, o *Léxico do autor* (publicado e organizado por Anne Herschberg-Pierrot) é iniciado com uma longa reflexão sobre o ensino, que depois se transforma no texto “Au séminaire”, publicado em 1974 na revista *L’arc* e, mais tarde, na coletânea *O rumor da língua*. Nesse texto, Barthes incorpora o passa-anel à sua reflexão sobre o ensino:

No seminário (é a sua definição), todo ensino é excluído: nenhum saber é transmitido (mas um saber pode ser criado), nenhum discurso é mantido (mas busca-se um texto) – o ensino é *frustrado*. Ou alguém trabalha, pesquisa, produz, reúne, escreve diante dos outros; ou todos se incitam, se chamam, põem em circulação o objeto a produzir, o processo a compor, que passam assim de mão em mão, suspensos ao fio do desejo, tal como o anel no jogo de passa o anel (2012, p. 418).

Mais adiante, ele afirma que é necessário deixar de lado a ideia de que alguém vá realmente construir um saber (estamos muito longe da pesquisa coletiva) no seminário. O caderno passa-anel em si não teria valor: “como no jogo de passa-anel, a proposta é de passar o anel, mas a finalidade é tocarem-se as mãos” (BARTHES, 2012, p. 418).

Embora a proposta já exista, somente no seminário de 1974-1976 (“O discurso amoroso”, transcrito e editado por Claude Coste), ela ganha consistência e um suporte teórico em uma das passagens mais peculiares de todos seus seminários. Como em *Sarrasine*, Barthes também reserva as primeiras aulas do segundo ano para uma breve digressão metodológica e a elaboração de uma nova fantasia sobre o ensino, mas ela toma outras proporções. Ela ocupa um terço do seminário de 1975-1976 e mais de 90 páginas de texto transcrito: a digressão ultrapassa o ensino e torna-se uma extensa reflexão epistemológica.

Essa digressão não é o único ponto em comum com *Sarrasine*. Tal como nesse seminário, no primeiro ano do *Discurso amoroso*, Barthes propõe a existência de um texto tutor (neste caso, *Os sofri-*

mentos do jovem Werther), que, desta vez, não será analisado partir de lexias, mas de “figuras” (elementos já vistos, *déjà-vus*). É importante entender que o objetivo do curso não é analisar nem o livro (o *Werther*) nem o tema do livro, “o amor”, mas o discurso amoroso, ou seja, o discurso daquele que enuncia o amor, a partir dos *déjà-vus*, isto é, dos momentos em que esse discurso amoroso repete alguma ideia, alguma imagem, que já foi vista em outro lugar.

No segundo ano do seminário, ele faz uma opção radical: decide deixar o livro tutor totalmente de lado para elencar figuras que ele traz da sua experiência, de sua própria relação com o mundo e com a Literatura pensada de forma ampla (canções, ópera, poesia). Essa opção implica o abandono da ideia de crítica, ou da construção de um conhecimento a partir de um objeto e, de certa maneira, invalida o que ele tinha feito antes. Longe de ignorar essa mudança de posição, ela se torna o centro de sua primeira reflexão.

O seu modelo inicial para essa mudança é o *Fedro*, de Platão. Nesse diálogo, que também é sobre o amor, Sócrates muda de ideia depois de uma longa exposição sobre o amor como desejo. É nesse momento que se inicia a parte principal do diálogo, que toca tanto o amor, como a retórica, a criação e a relação com o divino (PLATÃO, 2012, p. 103). Trata-se de um conhecimento produzido a partir da correção, ou do andar para trás, que ele chama de “Palinódia”, palavra gerada a partir da junção de *Palin* (atrás) com Ode (canto).

Assim como Sócrates, Barthes também empreende a partir desse momento, a sua Palinódia:

A palinódia socrática é um jogo de cena. Sócrates vê de repente que ele está dizendo aquilo que ele

não pensa. Feliz Sócrates que sabe – mesmo tardiamente – o que ele pensa. É verdade que a ciência vem do seu desejo: é o Demônio de Sócrates, a voz demoníaca, a irrupção nele mesmo de outro sujeito, um sujeito inflamado, sujeito desejan-te-deli-rante, que faz Sócrates despertar para a verdade e começa nele, triunfalmente, um outro discurso: a Palinódia (BARTHES, 2007, p. 325).

A Palinódia baseia-se na falta de unidade do sujeito, o que a crítica literária, ou qualquer texto acadêmico tende a negar. Devemos fingir, em um artigo, que temos uma mesma ideia no início e no final. A partir de um esquema lógico inspirado nas formulações de Paul Recanati, ele define o seminário não como um desenvolvimento a partir de uma ideia inicial, mas como um movimento de discurso em discurso.

Trata-se de uma fórmula muito próxima à noção de sujeito de Lacan (que também se inspirou nas formulações de Recanati): um “significante para outro significante” ($S_1 \rightarrow S_2$). Em vez de a palavra significante, Barthes usa a palavra “discurso” (D). Como num jogo de passa-anel, o propósito do seminário é criar a cadeia $D_1 \rightarrow D_2$ (passar de um discurso). Mas o que acontece nessa passagem? Qual a relação de D_2 para outro D_1 ? Segundo Claude Coste, no único livro de referência sobre o *Discurso amoroso* do qual aqui tomamos emprestadas várias explicações, a fórmula “materializa uma forma de presença-ausência, uma relação nova entre dois discursos “no perfil de uma certa ek-sistência” (COSTE, 2016, p. 61). Normalmente essa relação supõe um aprofundamento do saber. Assim, se um seminário começa com o propósito de analisar um texto, ele deve aprofundar essa proposta,

porém, Barthes não faz isso. Ele começa o seminário com o objetivo de usar o Werther como texto tutor e, no início do segundo ano do curso, ele decide mudar completamente o rumo do que ele estava fazendo, sem aprofundar o discurso. Assim, ele propõe uma nova relação entre D_1 e D_2 , que é o centro da sua reflexão.

Com o grande risco de não ser aceito ou compreendido pelos seus alunos, ele assume uma grande falha no seu projeto inicial, uma grande falha que será reveladora, como o “ato falho” num processo de análise. Chama-se “ato falho” um erro cotidiano que permite a abertura do inconsciente, o que ocorre, por exemplo, quando trocamos o nome de alguém sem querer. O ato falho pode parecer algo sem importância, mas é o centro – junto com o relato dos sonhos – do processo de análise. Ou seja, desse tipo de conhecimento proposto pela análise: o conhecimento que nos leva não a uma verdade, mas a uma mudança de lugar.

Para Barthes, essa mudança de D_1 para D_2 deve ser produzida pela percepção do que foi dito antes como um ato falho e que ele, de fato, revela uma abertura do inconsciente. Barthes dá um nome para essa percepção do ato falho: “cataleipsis”.

D_2 não será a contradição de D_1 , a correção de D_1 , a síntese de D_1 , nem mesmo retomada de D_1 (não será nem mesmo uma tomada, uma retomada em mãos, nós não vamos fechar as mãos).

Em relação a D_1 , D_2 deve assumir todos os papéis da cataleipse: ato falho generalizado do mais ainda, um grande mais ainda que não toma partido em relação ao que foi dito (D_1): borrões, dejetos.

Nossa palinódia: não corretiva, mas do acréscimo, da repetição. Em termos de Texto: será uma

sobre-inscrição. D_2 será escrito sobre D_1 , é tudo: dois discursos em uma massa folhada. Sempre o mesmo princípio: sem metalinguagem. Uma linguagem não se sobrepõe à outra, não há transcendência de linguagem (BARTHES, 2007, p. 329).

O aprendizado não ocorre, segundo Barthes, a partir de generalizações, de transcendências, mas a partir da percepção do erro, do ato falho. Esse ato não pode ser escondido pelo professor para fingir uma suposta unidade: o aprendizado se dá pela escuta da “voz demoníaca” que estava dentro de si, como explica Barthes a partir de Sócrates (2007, p. 329). Os alunos também devem ouvir essa voz demoníaca, o que justifica a escolha do tema do curso: o discurso amoroso na Literatura Romântica, que tem a cateleipsis em sua essência.

Quando alguém diz “eu te amo”, ele tem uma dupla percepção. Por um lado, é um grito de alegria, por ter encontrado uma nova posição do sujeito, definido a partir de um novo objeto amoroso. Mas de forma alguma o fato de dizer “eu te amo” significa ter o objeto amoroso; pelo contrário, o “eu te amo” é suspensão de todo sentido em espera de uma resposta: o “eu também”. Barthes aponta que a Literatura Romântica se baseia na ausência dessa resposta e na fantasia em relação ao momento em que ela será proferida. Aqui destaco a reflexão em torno do conto “A Bela e a Fera”:

Conversas entre a Bela e a Fera: a Fera – sob feitiço da feiura – ama a Bela. A Bela, evidentemente, não ama a Fera; mas, no fim, vencida (pouco importa a razão: digamos aqui, pelas conversas com a Fera),

ela lhe diz a palavra mágica (e procurada): “eu te amo, Fera”. E em seguida, no som sedoso e suntuoso de um grande dedilhado de harpa, a Fera tira sua pele e um belo cavaleiro aparece.

Desaparecimento aqui e lá, mudança, transmutação. Dizer a palavra, pedir a palavra é morrer; obtê-la é ressuscitar, acessar a uma outra vida (uma vida outra), fazer suceder o ser novo à pele de fera perdida. Essa é a questão da luta pela palavra, a questão do proferimento do eu-te-amo, a questão da letra enquanto intratável (ininterpretável) (BARTHES, 2007, p. 411).

Assim, o “eu-te-amo” é a afirmação de um estado do sujeito, mas a espera da transformação desse estado em outro. A grande questão do discurso amoroso consiste nessa promessa de transformação, de se descobrir um outro, um belo cavaleiro por trás de uma Fera.

Como pensar em um modelo de ensino a partir dessa digressão? Um objeto é posto em circulação (o discurso amoroso), passa de figura em figura de um mesmo livro (*Werther*) no primeiro ano e, depois, no segundo ano, de livro em livro (*Em busca do tempo perdido*, “A bela e a fera”, *O navio fantasma*, *O banquete*, entre outros abordados no segundo ano do seminário). Nessa circulação, o sujeito de repente vê uma incongruência no seu discurso, uma repetição, uma insuficiência: em outras palavras, ele ouve a voz demoníaca e percebe que já é um outro. Como no jogo de passa-anel, ganha aquele que nunca fica com o anel para si, que sempre passa para outro, um outro que em algum momento também foi ele mesmo.

A idade de desaprender

Depois de este breve passeio pelas fantasias sobre o ensino de Barthes, podemos retomar a formulação de *Aula*, que foi citada no início deste texto:

Há uma idade em que se ensina o que se sabe; mas vem em seguida outra, em que se ensina o que não se sabe: isso se chama pesquisar. Vem talvez agora a idade de uma outra experiência, a de desaprender, de deixar trabalhar o remanejamento imprevisível que o esquecimento impõe à sedimentação dos saberes, das culturas, das crenças que atravessamos. Essa experiência tem, creio eu, um nome ilustre e fora de moda, que ousarei tomar aqui sem complexo, na própria encruzilhada de sua etimologia: *Sapientia*: nenhum poder, um pouco de saber, um pouco de sabedoria, e o máximo de sabor possível (BARTHES, 1980, p. 45).

A prática do seminário descrita neste texto corresponde, de certa forma, às três idades do ensino descritas nesse trecho. Embora Barthes sempre escolhesse temas desconhecidos para ele, sobre os quais queria pesquisar, muitas vezes ele apresentava em aula o que ele já tinha pesquisado, ou seja, o que ele já sabia. É o caso do primeiro seminário sobre semiologia ou do seminário sobre a retórica antiga, por exemplo, que correspondem à primeira idade do ensino descrita por Barthes. Já no segundo seminário de semiologia, em que ele propõe aos alunos uma pesquisa coletiva, Barthes estava na segunda idade do ensino. Ali, realmente não

havia uma pesquisa prévia: Barthes apresenta aos alunos um tema sobre o qual ele nada ou pouco conhecia: o sistema da comida. De certa forma, a fantasia sobre o mestre zen encontra-se entre a segunda e a terceira idade do ensino. Por um lado, ele explora um tema que pouco conhece: o efeito de leitura, que ele só pode conhecer melhor se incorporar as reflexões de outros leitores (os alunos). Trata-se também de uma pesquisa coletiva. Por outro, ele propõe como estratégia de ensino a digressão, uma forma de não produzir conhecimento sobre um determinado tema, ou uma forma de desaprender um tema. Mas é só nesse momento da terceira fantasia (o passa-anel) que Barthes entra plenamente em sua terceira idade do ensino: a de desaprender. A estratégia de se descobrir como um outro a partir de uma circulação do saber é, de fato, a técnica didática proposta por Barthes para desaprender.

Resta perguntar qual é a vantagem de desaprender, que Barthes chama em seu texto-aula de “o máximo sabor possível”. Na primeira e na segunda idade do ensino, estamos, de certa forma, frente a uma relação vertical entre professor e aluno. O professor propõe um saber, ou uma tarefa, o aluno anota o saber ou executa a tarefa. Na terceira idade do ensino, o professor põe um objeto em circulação e assim permite que professor e aluno interajam, que alunos interajam, que alunos e livros interajam, que os livros interajam entre si e que nada volte ao mesmo lugar onde estava antes. É por isso que, por mais que esse o curso e o livro sejam sobre o discurso amoroso, o ensino de Barthes é um ensino do amor.

REFERÊNCIAS

BARTHES, Roland. **Séminaire 1962-1963**. Paris: Bibliothèque Nationale de France, s. d. a. (NAF 28613).

_____. **Séminaire 1963-1964**. Paris: Bibliothèque Nationale de France, s. d. b. (NAF 28613).

_____. Au séminaire. In: **O rumor da língua**. Trad. Mário Laranjeira. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2012.

_____. **Aula**. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 1980.

Les problèmes de la thèse et de la recherche - La notion de modernité - Analyse de "Rapport sur un cas de paranoïa allant à l'encontre de la théorie psychanalytique". **Œuvres Complètes**. Paris: Seuil, 2002, v. IV, p. 463-464.

_____. **O grau zero da escrita**. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

_____. **Le discours amoureux**. Séminaire à l'École pratique des hautes études 1974-1976. Présentation et édition de Claude Coste. Paris: Seuil, 2007.

_____. **Le lexique de l'auteur**. Séminaire à l'École pratique des hautes études 1973-1974. Présentation et édition d'Anne Herschberg Pierrot. Paris: Seuil, 2010.

_____. **Sarrasine de Balzac.** Séminaire à l'École pratique des hautes études 1967-1969. Présentation et édition d'Andy Stafford et Claude Coste. Paris: Seuil, 2011.

_____. **La préparation du roman.** Cours au Collège de France (1978-1979 et 1979-1980). Paris: Seuil, 2015.

BOURDIEU, Pierre. **Homo academicus.** Paris: Éditions du Minuit, 1984.

COSTE, Claude. **Roland Barthes ou l'art du détour.** Paris: Hermann, 2016.

DOSSE, François. **História do estruturalismo.** Vol. II. O canto do cisne. Trad. Álvaro Cabral. Florianópolis: Edusc, 2007.

PINO, Claudia. O sal das palavras: Roland Barthes e a gastrosofia da linguagem. In: GUERRA, Maria José; CONTANI, Miguel. **Barthes 100: Ideias e reflexões.** Londrina: Eduel, 2017.

PLATÃO. **Phèdre.** Traduction et presentation de Luc Brisson. Paris: Flammarion, 2012.

SAUSSURE, Ferdinand. **Cours de Linguistique Générale.** Paris: Payot, 1931.

WATTS, Alan. **Le Bouddhisme zen.** Trad. Pierre Berlot. Paris: Payot, 1960.

BARTHES COMPARATISTA



Laura Taddei Brandini

Neste texto, proponho-me a retomar alguns momentos importantes da história da Literatura Comparada a fim de evidenciar seus pontos em comum com o pensamento barthesiano. Ou seja, procurarei mostrar o quanto o pensamento revolucionário de Roland Barthes, em seus deslocamentos, relaciona-se com a dinâmica evolutiva dessa disciplina: ambos mudaram e têm mudado a maneira de se pensar a Literatura.

Numa acepção bastante simples, pode-se entender o comparatismo como um método, a simples comparação entre dois ou mais elementos. George Steiner, em seu belo ensaio “Lire en Frontalier” [Ler na fronteira] (1997), lembra que o ato de comparar é inerente ao ser humano, pois a todo momento, e desde sempre, comparamos coisas para compreendê-las, julgá-las e, com base nesse ato, construir uma ideia sobre elas.

A Literatura Comparada nasceu, pois, desse gesto ancestral e instintivo e tem como um de seus marcos primeiros a obra *Da Alemanha*, de Madame de Staël, publicada em 1800. Comparando as culturas germânica e latina, alemã e francesa, a autora articula um pensamento não mais centrado em um, mas em dois ou

mais elementos. Com um emaranhado de fios, Madame de Staël tece uma ideia de modernidade heterogênea, mista, multidisciplinar, que soa exata até mesmo em nosso tempo.

Esse gesto, que é um processo cognitivo visando simplesmente a apreender o desconhecido, portanto, pode ser observado no pensamento de qualquer intelectual. Na obra barthesiana não é diferente, pois aparece em diversos momentos. Selecciono como exemplos as comparações que Barthes faz entre o Japão e a China, que têm justamente a função de estruturar o conhecimento frente a elementos até então pouco conhecidos para o escritor.

Barthes viajou muito. Movido ora por interesse pessoal, ora por motivo profissional, ora por ambos, conheceu muitos países europeus, alguns americanos (Estados Unidos e Canadá) e alguns na Ásia. Passou três temporadas no Japão, a convite de Maurice Pinguet, então diretor do Instituto Franco-Japonês de Tóquio (1963-1968): de 2 de maio a 2 de junho de 1966, de 5 de março a 5 de abril de 1967 e de 18 de dezembro de 1967 a 10 de janeiro de 1968. Fez conferências e passeou, conheceu sítios históricos e cidades, teve encontros eróticos. *O império dos signos* (1970) é o testemunho mais rico de sua experiência japonesa.

Seis anos mais tarde, Barthes viajou para a China com uma comitiva da revista *Tel Quel*, oficialmente maoísta desde 1972, e seu editor na Seuil, François Wahl. O grupo esteve nesse país de 11 de abril a 4 de maio de 1974 e a visita ao país foi organizada pela Agência chinesa Luxingshe, responsável governamental pela preparação e pelo acompanhamento dos estrangeiros. Durante três semanas o grupo visitou fábricas, escolas, uma universidade, monumentos históricos e museus, assistiu a espetáculos de dança e a jogos de vôlei, foi ao cinema e ao teatro, em Pequim, Xangai, Nanquim, Lou Yang e Sião. Durante essa viagem, Barthes tomou

nota de tudo o que viu e pensou sobre a China, compondo o que postumamente foi publicado como *Cadernos da viagem à China* (2009), bem como publicou no jornal *Le Monde* um pequeno artigo logo quando voltou à França: “E então, a China?” (1974).

A viagem de Barthes à China foi, portanto, sua segunda incursão num país oriental, de cultura tão diferente da europeia. Se, no livro sobre o Japão, *O império dos signos*, o ocidente é constantemente colocado como contraponto à cultura oriental, nas anotações sobre a China, os *Cadernos da viagem à China*, a referência principal é o Japão e, algumas vezes, até mesmo a França e Paris aparecem como parâmetros para a compreensão da experiência chinesa.

Uma semana depois da partida do aeroporto de Orly, em Paris, Barthes já anota, no trem entre Xangai e Nanquim: “Verdade da viagem: na China não é totalmente desfamiliarizante (\neq Japão)” (2012, p. 72); no dia seguinte, em Nanquim, escreve: “[Entendida sobre todos a cobertura racional, é raro que ocorram incidentes, inconvenientes, despropósitos \neq Japão]” (2012, p. 80). Esse par opositivo, China \neq Japão, é substituído por outro, só que correspondente, China = França, muito mais frequente nos *Cadernos*. Em Nanquim, no mesmo dia, Barthes observa: “Hotel: num jardim-parque, com belas essências de árvores, magnólias, plátanos, pinheiros. Bem francês” (2012, p. 73). No caminho de Nanquim a Lou Yang, em 22 de abril, mesma observação: “Paisagem: muito francesa (Beauce), mas as cores são muito, muito pálidas. E sempre aquela incrível ausência de estranhamento” (2012, p. 114). A “ausência de estranhamento”, a familiaridade da paisagem chinesa se reflete na sensação inusitada de estar em Paris, quando lemos “Retorno a Nanquim: primeira parada de velhos ciclo-riquixás. Giro de um lago – diante da estação. Piscina. Pei-

xes no chão. Entrada estreita por entre corpos de água. Aleia de glicínias. Jeito de Bosque de Bolonha em tamanho maior” (2012, p. 76). Mais adiante, a sensação se renova sob a forma da Praça do Tertre, atrás da Catedral do Sacré Cœur, em Montmartre, sítio parisiense onde artistas amadores e profissionais tentam ganhar algum dinheiro vendendo seus quadros ou fazendo caricaturas dos turistas: sobre uma visita que a comitiva fez à exposição dos pintores camponeses em Hu-Sian, Barthes escreve: “Alguns retratos em *crayon*: o pior de tudo. Colina Montmartre” (2012, p. 153). Na China, o escritor encontra até mesmo sua terra natal, a região de Baiona, no Sudoeste francês, quando reconhece: “[Diante de mim, atrás das janelas ornadas, um país tão francês, quase do Sudoeste: pinheiros, plátanos]” (2012, p. 226).

A oposição entre China e Japão é negativa para a primeira, uma vez que o segundo é o próprio espaço da escritura, a matéria-prima de *O império dos signos*, o lugar de três temporadas felizes em terra estrangeira, onde a diferença em relação ao conhecido, às paisagens, à língua e à cultura francesas abriu espaço para sua escritura: Barthes efetivamente escreveu um livro sobre o Japão, talvez seu mais belo livro.

Na China, opostamente, nada disso aconteceu. Barthes escreveu apenas um curto artigo, claramente pressionado pela obrigação de opinar sobre um país, à época, de acesso bastante restrito, cujo regime de governo parecia à esquerda francesa uma alternativa ao marxismo. A correspondência entre China e França, insistentemente anotada por Barthes, enfatiza o reencontro com o mesmo, pois na China as paisagens se mostraram bastante francesas a seus olhos, assim como os jardins, os cafés da manhã dos hotéis e até mesmo algumas situações vividas, como o reconhecimento, nas práticas expostas pelos pintores camponeses da província de Hu-

-Sian, do tipo de pintura vendido aos turistas em Montmartre. Entre a China e a França há muita superposição, ou seja, tantas vezes não há diferença, distância, espaço: uma se sobrepõe à outra, impedindo o incidente, a surpresa, motores da escritura, como Barthes anota nos *Cadernos*: “[Não sei o que é – resisto a – olhar o que é dado a priori como *olhável* – o que não posso *surpreender*. Teoria da *surpresa* (cf. o incidente, o haiku)]” (2012, p. 97, grifos do autor). A “Teoria da *surpresa*” explica, em *O império dos signos*, a necessidade de algo que escape à monotonia como elemento desencadeador da escritura, ou seja, a necessidade de uma nota fora, mesmo que breve, destoante do esperado; algo “olhável”, que chame a atenção de Barthes, que atraia seu olhar: um espaço intersticial, um “entre-lugar” em que ele possa escrever, inscrever-se.

Eis, portanto, um exemplo do exercício do gesto comparativo na obra de Barthes. Contudo, a Literatura Comparada não mais se caracteriza por esse método de leitura e/ou análise. Como vimos, a disciplina, em seus primórdios, recorreu às comparações como alternativa ao olhar monológico sobre as literaturas e culturas, privilegiando um método que integra o rol de processos cognitivos que ativamos quando estamos diante de algo desconhecido. Mais além, atualmente a Literatura Comparada pressupõe uma compreensão particular da Literatura calcada basicamente em valores como o diálogo entre as culturas e os saberes, bem como a circulação dos textos e das ideias.

Voltando à história, na França, onde foi instituída a primeira cátedra de Literatura Comparada, em Lyon, em 1887, consolidaram-se dois pilares da disciplina, segundo Tania Carvalhal, em seu pequeno, porém sempre útil manual, *Literatura Comparada* (1992): a exigência de contato entre os elementos de comparação (autores, obras e culturas) e a vinculação à perspectiva histórica.

O primeiro pressuposto tem sua fundamentação no desejo de criação de bases científicas para os estudos literários, notadamente para a crítica, no final do século XIX, como reação ao subjetivismo que frequentemente impregnava as leituras das obras literárias. A exigência de que um estudo comparado se assentasse sobre relações comprovadas entre os textos, seus autores ou seus países de origem expõe a necessidade de então estabelecer balizas sólidas para esse tipo de estudo literário, distinguindo-o da crítica “não comparada”.

A ligação da Literatura Comparada à História também se associa aos esforços datados do final do século XIX e início do XX para fazer dos estudos literários um ramo do saber ancorado em fundamentação científica. Na esteira do lansonismo, que elegeu a História como principal base científica dos estudos literários, a Literatura Comparada adotou a noção de influência e a busca das fontes como motores de seus estudos, com vistas ao estabelecimento de relações hierárquicas entre literaturas “influenciadoras” e literaturas “influenciadas”.

Meio século mais tarde, René Wellek pronunciou a conferência “The Crisis of Comparative Literature” [A Crise da Literatura Comparada] no II Congresso da Associação Internacional de Literatura Comparada, nos Estados Unidos, em 1958, questionando os pressupostos sobre os quais a disciplina havia sido estabelecida. Trata-se, aí, de uma problematização que possibilitou a revisão dos pilares sobre os quais ela se assentava e a consequente ampliação da compreensão da Literatura Comparada: de um só golpe, o comparatismo se libertou das amarras do contato entre autores, textos e países e do historicismo que o determinava. Com base nos princípios do *New Criticism*, Wellek criticou a abordagem externa do texto literário, preocupada com relações que ig-

noravam seus mecanismos internos de funcionamento. Para ele, a distinção entre crítica literária e estudos comparados era prejudicial à literatura, confinando-a dentro de limites estreitos.

O forte ataque de Wellek abriu as portas da Literatura Comparada, permitindo a entrada de novos ares, numa reivindicação libertária:

Não há nada de presunçoso ou arrogante na defesa de mais mobilidade e universalidade, ideais, em nossos estudos. Toda ideia de reserva cercada por placas de “não ultrapasse” precisa ser desagradável para uma mente livre. Ela só pode surgir dentro dos limites da metodologia obsoleta pregada e praticada por teóricos-padrão da literatura comparada que assumem que “fatos” devem ser descobertos como pepitas de ouro em função das quais devemos defender o direito dos garimpeiros (WELLEK, 2009, p. 168, tradução minha).

Por um lado, as comparações não precisavam mais se prender a referências, o comparatista passava a ter a liberdade de associação entre textos; por outro, a História não mais era parceira única dos estudos literários, que admitiam diálogos com outras artes e esferas de conhecimento. O universo da Literatura Comparada se expandia com a abertura para novas estrelas. Dentre elas, as reivindicações das minorias sociais que passaram a ser enxergadas nos textos literários e a serem reconhecidas no âmbito do que se convencionou chamar de *Cultural Studies*, numa acepção bastante ampla da Literatura Comparada, em que dialogam com o texto as questões sociais.

Nesse início da segunda metade do século XX, Barthes também fez propostas audaciosas, que renovaram velhas concepções, até então, inquestionáveis. O exemplo que interessa aqui evocar toca nos conceitos de obra e de texto. No ensaio de 1970, “Da obra ao texto”, o escritor os redefine, abrindo a ideia de texto para algo mais amplo, mais livre e plural. Para Barthes, a obra é concreta, um objeto carregado de história, algo fixo, enquanto o Texto, que passa a ser grafado com “T” maiúsculo, é plural, ou seja, concebido como um feixe de citações, referências, ecos, em suma, feito de “linguagens culturais [...] antecedentes ou contemporâneas, que o atravessam de fora a fora numa vasta estereofonia”, nos termos de Barthes (2004, p. 70-71). Tal concepção pressupõe uma nova constituição para o Texto:

O intertextual em que é tomado todo o texto, pois ele próprio é o entretexto de outro texto, não pode confundir-se com alguma origem do texto: buscar as “fontes”, as “influências” de uma obra é satisfazer ao mito da filiação; as citações de que é feito um texto são anônimas, indiscerníveis e, no entanto, *já lidas*: são citações sem aspas. A obra não perturba nenhuma filosofia monista [...]; para essa filosofia o plural é o Mal. Assim, diante da obra, o Texto poderia tomar por divisa a palavra do homem possuído pelos demônios (Marcos, 5, 9): “O meu nome é legião, pois nós somos muitos” (BARTHES, 2004, p. 71, grifos do autor).

Essa “textura plural ou demoníaca que opõe o Texto à obra” (BARTHES, 2004, p. 71) põe abaixo o “mito da filiação” literária,

que hierarquiza os textos e os amarra uns aos outros. O Texto barthesiano não é filho de um só, mas de todos, das linguagens e das culturas, tem suas raízes aéreas como as das plantas das áreas alagadas. A liberdade de leitura que o Texto de Barthes propõe é análoga à liberdade de leitura que a Literatura Comparada, vista por Wellek, adquire; a pluralidade que lhe é constitutiva tem parentesco com a pluralidade de saberes com que a Literatura Comparada passou a flertar depois dos ventos de renovação soprados dos Estados Unidos. Os estudos literários, de uma forma geral, ganharam novo fôlego.

Pensando na Literatura Comparada pós-Wellek, constata-se que as especificidades da disciplina foram reconfiguradas de forma a abarcar novos temas, novas possibilidades de leitura, novas relações, que não mais hierárquicas. O Texto pós-Barthes seguiu a mesma direção.

Entretanto, um espaço dominado pela autoridade ainda permanecia intocado na Literatura Comparada: a eurocentralidade dos estudos, que convergiam seus olhares para as mesmas culturas, sempre: as dos países hegemônicos, de passado colonizador. Isso persistiu até aproximadamente os anos 2000, quando debates acerca da exclusão das literaturas dos países não hegemônicos do circuito comparatista dão origem à Literatura-Mundo. Teorizada por David Damrosch, a Literatura-Mundo nasce de uma nova interpretação da *Weltliteratur* de Goethe, expressão cunhada em carta a seu discípulo Eckermann em janeiro de 1827 para se referir a uma rede de leitores de literatura estrangeira, opondo-se ao ideal nacionalista romântico. Damrosch amplia essa ideia definindo a Literatura-Mundo assim:

A Literatura-Mundo engloba todas as obras literárias que circulam para além de suas culturas de

origem, tanto em traduções, quanto em suas línguas originais [...]. No seu sentido mais amplo, a Literatura-Mundo poderia incluir qualquer obra que alguma vez tenha ido além de sua cultura de origem [...]: uma obra tem uma vida efetiva como Literatura-Mundo somente quando e se ela é ativamente presente em um sistema literário além de sua cultura original (DAMROSCH, 2003, p. 4)¹².

Tal ponto de vista se apoia na circulação das obras literárias para além de suas fronteiras de produção, privilegiando o leitor, como um eco às teorias da recepção dos anos 1970 de Jauss e Iser e, dos anos 1980, de Fish: para Damrosch, há vários mundos que diferem por “região, audiência e prestígio cultural” (2003, p. 12-13). Nesse sentido, as obras da Literatura-Mundo podem ser vistas de três modos: “como um estabelecido corpo de clássicos, como um cânone de obras-primas ou como múltiplas *janelas para o mundo*” (2003, p. 15, grifos do autor). Claro que, dessas três compreensões, a última é a mais interessante: pensar em textos como “janelas para o mundo” permite imaginá-los como possibilidades em devir, amostras de mundos maiores à espera de seus exploradores, os leitores. Dentro dessa concepção, as traduções têm papel essencial, segundo Damrosch, pois são, na maioria das vezes, as vias de acesso de uma cultura às obras da outra: as traduções são as pontes entre os vários mundos de que se constitui a Literatura-Mundo.

Esse contato com o outro permitido pelas “janelas para o mundo” suscita estranhamento e até mesmo questionamento de

¹² As citações da obra de David Damrosch foram traduzidas pela autora. As demais obras são referidas em suas traduções brasileiras.

si próprio. Barthes, ao abrir as venezianas que davam para a China, registrou suas indagações e sua surpresa ao ser confrontado com um outro bastante diferente de si.

Ainda na França, no avião, suas primeiras impressões sobre os chineses são curiosas: “Partida de Orly: aglomerados à parte, uma dúzia de chineses de paletó preto e gola alta, enquanto o guia veste traje de passeio. Parece um convento em viagem” (BARTHES, 2012, p. 6). A imagem remete a uma ideia de clausura, como se, em território francês, os chineses estivessem presos: há um protocolo vestimentar, um espaço delimitado que lhes é reservado no avião, um guia que toma as decisões e cuida para que não saiam da norma. Eles estão, portanto, excluídos de qualquer contato com os ocidentais, “à parte”, são marginais, estrangeiros por excelência. A distância entre os chineses e Barthes aumenta no dia seguinte, ainda no avião: “Eles [os chineses] se enfiaram no fundo do avião, de olhos fechados, como – direi com afeição? – porquinhos, bichinhos redondos; confinados também, em certo sentido” (2012, p. 7).

A distância entre o observador, Barthes, e os estrangeiros se torna mais profunda com a comparação com os animais: haveria uma diferença entre espécies, a humana e a dos animais. Inicialmente tratados como “porquinhos”, o escritor gradativamente apaga toda identificação do grupo de chineses, chamando-os, em seguida, de “bichinhos redondos”, para, na frase seguinte, fazer com que desapareçam, relegando ao adjetivo “confinados”, sem determinante, a marca da animalidade. Postado na distância que o separa dos chineses, Barthes assume a posição de observador diante de um povo que se torna seu objeto de observação. O ponto de vista adotado, portanto, é o de um pesquisador ou explorador europeu que quer conhecer cada elemento constitutivo de seu objeto estrangeiro.

Entretanto, não devemos ignorar a hesitação do escritor em sua comparação entre o grupo de chineses e os porquinhos: a interrogação “direi com afeição?” mostra uma disposição afetiva que guiará suas tentativas – todas frustradas, diga-se de passagem – de encontrar o estrangeiro na China, tanto no sentido concreto, o de encontros eróticos, quanto no sentido antropológico, de aquisição de conhecimento sobre os pensamentos e hábitos dos chineses.

Se Barthes não consegue ultrapassar o muro que o separa do estrangeiro, se ele não tem um contato que permita se aproximar e conhecer um pouco os estrangeiros que observa, na China ele também se torna o estrangeiro observado pelos chineses, pois, do ponto de vista espacial, é ele quem visita o país, é ele que não fala mandarim, é ele o estrangeiro. Tal inversão parece inesperada, até mesmo desconfortável, já que Barthes a anota várias vezes nos *Cadernos*. A primeira vez em que acontece é bastante significativa, uma vez que se passa no jardim zoológico de Nanquim, em 19 de abril: “Visita ao zoo. Um pouco de sol (ainda naquele grande Tivoli com lagos). Como todos os zoológicos do mundo. Seguidos devagar por cinquenta pessoas. Panda. Duplo zoo: nós olhamos o panda, cinquenta pessoas nos olham” (2012, p. 76-77). O observador do animal exótico se transforma no objeto de observação; o estrangeiro chama a atenção dos chineses, numa *mise en abîme* da função do olhar. Barthes se vê, então, no lugar do panda, um animal, dessa vez não mais distante, mas ao lado dos porquinhos do avião.

Tal papel não é recusado por Barthes e seria até mesmo bem-vindo se lhe oferecesse a possibilidade de estabelecer algum tipo de relação com os chineses, mas não é o caso: nas Grutas de Longmen, em Luoyang, no dia 23 de abril, o escritor se refere a seu gru-

po como “turistas sagrados”, pois os chineses manifestam muita curiosidade a respeito deles, seguindo-os em breves trajetos a pé. O que não conduz a nenhum tipo de contato, pois se trata de uma curiosidade pudica, ou temerosa, ou ainda muito respeitosa, não permitindo uma aproximação: “De onde vem toda essa gente, nesse sítio puramente turístico? Não há aldeia, nada ao lado. E eles estão aí como turistas de nós, não do sítio nem das estátuas” (2012, p. 124). Ainda em Luoyang, na Ópera, Barthes escreve: “[Ontem Ópera: Somos *sagrados*: aproximam-se em massa para nos olhar, afastam-se para não nos tocar]” (2012, p. 138). Ou então em Pequim, em 2 de maio, no final da estadia na China: “Enquanto o motorista não vem, o ônibus é cercado de uma multidão de crianças boquiabertas. Alguns civis, com expressão grave e distante, tentam dispersá-las com calma, decerto por pudor e distância em relação aos estrangeiros” (2012, p. 214-215).

Os estrangeiros vindos da França passam da categoria de pandas no zoológico à de estátuas no sítio histórico, objetos de atenção e de interesse, sempre em alguma medida intocáveis ou “sagrados”, no termo de Barthes. Como na fábrica de tratores, onde ele troca olhares com um operário, a multidão, siderada pelos estrangeiros ocidentais, comunica sua curiosidade silenciosamente, por meio de um olhar que desnuda: “[Como eles olham intensamente! Intensidade de curiosidade fascinante, incrível, no olhar. É que esse olhar se dirige não à nossa pessoa, nem mesmo ao corpo como Eros, mas abstrata e essencialmente à *espécie*: sou despojado de meu corpo em prol de meu germe]” (2012, p. 146). Nem panda, nem estátua, mas pura e simplesmente humano, Barthes é reduzido a sua essência pelo olhar interrogador dos chineses que, por sua vez, em razão do regime fechado, não tinham o hábito de ver ocidentais: a novidade da presença da comitiva francesa faz de

seus membros não somente diferentes, mas principalmente raros, únicos, especiais; em uma palavra, exóticos, provocando questões essenciais, por exemplo, sobre a espécie à qual eles pertencem.

Naquela China fechada de 1974, onde só se entrava com um convite do governo de Pequim, um grupo de ocidentais era novidade à maioria dos habitantes das cidades menos cosmopolitas. A “janela para o mundo” chinês acabou por revelar um Barthes simplesmente humano, quando confrontado com a curiosidade dos chineses que até então nunca haviam visto ocidentais. Esperando para descobrir o outro, Barthes se descobre na China em sua essência. Esse exercício de alteridade é o mesmo sugerido pela Literatura Comparada em sua forma mais atual, a Literatura-Mundo, incitando a descoberta empática do outro, a atenção e o respeito a suas particularidades, tão em falta no mundo de hoje.

REFERÊNCIAS

BARTHES, Roland. **O império dos signos**. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2007.

_____. **Cadernos da viagem à China**. Edição estabelecida, apresentada e anotada por Anne Herschberg Pierrot. Trad. Ivone Castilho Benedetti. Revisão da tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2012.

_____. E então, a China?. In: **Inéditos, vol. 4**: política. Seleção de textos de Leyla Perrone-Moisés. Trad. Ivone C. Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2005, p. 182-190.

_____. Da obra ao texto. In: **O rumo da língua**. Trad. Mario Laranjeira, revisão da tradução de Andréa Stahel M. da Silva. São Paulo: Martins Fontes, 2004, p. 65-75.

CARVALHAL, Tania Franco. **Literatura Comparada**. São Paulo: Ática, 1992.

DAMROSCH, David. **What is World Literature?** Princeton (EUA): Princeton University Press, 2003.

STAËL, Madame de. **Da Alemanha**. Trad. Edmir Míssio. São Paulo: Martins Fontes, 2016.

STEINER, George. Lire en frontalier. In: **Passions impunies**. Paris: Gallimard, 1997, p. 119-142.

WELLEK, René. The Crisis of Comparative Literature. In: DAMROSCH, David ; MELAS, Natalie ; MBONGISENI, Buthelezi. **The Princeton sourcebook in Comparative Literature**. From the European Enlightenment to the Global Present. Princeton (EUA): Princeton University Press, 2009, p. 161-172.

BARTHES, “À LUZ DO SUDOESTE”



Marcelo Villena Alvarado

- Bom, como se chama?
- Odradek – diz ele.
- E onde mora?
- Endereço desconhecido – diz, e ri; claro que é o riso de alguém que não tem pulmões. Soa mais ou menos como o sussurro das folhas caídas.”

F. Kafka, “Preocupações de um chefe de família”

Um artigo

Alguns dizem que “A luz do Sudoeste” vem de *L’Humanité* de 10 de setembro de 1977, e com base nisso procuram entender o que seria uma mistificação. Ao evocar o trajeto entre Paris e o povoado onde tinha sua casa de campo, Barthes ofereceria ao jornal do Partido Comunista Francês uma variante do mito do “escritor de férias”, esse que o próprio Barthes desmontara em *Mitologias* (1957) diante de uma reportagem fotográfica em que *Le Figaro*, jornal burguês, naturalizava a ideia de que a burgue-

sia tem de seus escritores. Outros, porém, acreditam que “A Luz do Sudoeste” vem da recopilação póstuma intitulada *Incidentales* (2004a [1987]), que está no quinto volume das *Œuvres complètes* (2002) e que Barthes ali simularia uma página de diário íntimo: “Hoje, 17 de julho, faz um dia esplêndido”, começa, como prelúdio à descrição de Urt (o povoado) e a reflexão que, dois meses depois, publicaria no jornal. A imprecisão de ambas as interpretações permite supor, sem medo de equívoco, que nenhuma das duas é falsa. “A luz do Sudoeste” trata de certa imagem do escritor, de fenômenos óticos e das lembranças que provoca nele o vilarejo em que passara sua infância. Mas também deixa ouvir alguma coisa que aparece no fragmento de Kafka citado acima na epígrafe: um riso sem endereço conhecido, um riso contido, um riso que se deixa ler. É pelo menos o que vou tentar, nesse percurso pelo texto que ilumina o que o escritor imaginou, talvez, como um Sudoeste extremo.

Um escritor de vocação

Obviamente, ninguém se ocuparia desses assuntos se não existisse na realidade um texto chamado “A luz do Sudoeste”, que começa como um diário e segue como um diário, isto é, referindo-se a um fato cotidiano: “Sentado num banco, piscando um olho, de brincadeira, como costumam fazer as crianças, vejo...” (BARTHES, 2004a, p. 3). Numa primeira impressão, o apontamento se assemelha um prelúdio da descrição que abre o artigo: a do vilarejo, “centrado, restringido, modesto”, e, no entanto, dotado de “bairros excêntricos”. Com efeito, ao brincar com os elementos da paisagem campestre, o escritor destaca seu caráter contraditório.

rio e o projeta para um âmbito maior: “França, país da medida? Digamos, melhor – e isso em todos os escalões da vida nacional: país das proporções complexas” (BARTHES, 2004a, p. 4).

Mas não é somente a paisagem que se vê alterada por esse gesto infantil. Seguindo as mudanças que sofrem as imagens conforme o nível de sua percepção, o escritor passa a distinguir, “subjettivamente”, três Sudoestes. O primeiro, uma região: o vasto quarto inferior esquerdo no mapa da França, fonte de certa solidariedade cuja unidade radicaria na língua – não no dialeto, sublinha, mas no *sotaque*. O segundo seria “uma linha, um trajeto vivido”, aquele que indo de Paris de carro passa pelo limiar da casa e do povoado onde passara sua infância: “Começa, então, a grande luz do Sudoeste, nobre e sutil ao mesmo tempo [...] uma luz-espaco [...] uma luz luminosa” (BARTHES, 2004a, p. 5), uma luz que vale a pena ver e escutar, precisa Barthes, sobretudo no outono. O terceiro, Baiona e os caminhos que levam ao vilarejo, diversos percursos e o preferido, o verdadeiro caminho: “não uma via funcional, mas qualquer coisa assim como uma *experiência* complexa” (2004a, p. 7) na que participam o espetáculo do Adour, o rio, e a lembrança de uma prática ancestral, a caminhada: “a penetração lenta e como ritmada da paisagem que adquire assim outras proporções” (2004a, p. 7). Revela-se assim a distinção do povoado onde o escritor passa suas férias, irredutível à imagem fixa de um cartão-postal: “para apreciar e amar o sudoeste”, acrescenta, haveria que “ir, ficar e percorrer todo o reflexo dos lugares, as estações, os tempos, as luzes” (BARTHES, 2004a, p. 8).

Por meio de uma piscadela, Barthes consegue falar do clima, mas também cumprir com uma espécie de sinal para a publicação no jornal; isto é, responder ao mito do “escritor de férias”, adotar essa postura que conjuga o que fora uma conquista proletária (as

férias pagas) e o prestígio sublime do autor reconhecido. Com efeito, compelido a encarar o âmbito das relações sociais, econômicas e políticas, o escritor assinala: “Entrei nessas regiões da realidade do meu modo, isto é, com o meu corpo; e meu corpo é minha infância, tal como a história a fez” (BARTHES, 2004a, p. 8).

Ali Barthes deixaria de estar sentado num banco para adotar a postura de um “profissional de vocação” erguido em suas duas patas. A primeira, uma vocação formada desde sua infância provinciana, meridional, burguesa; a de Baiona e seus arredores onde (à diferença da infância parisiense) as “grandes realidades” passavam pela *sensação* que provocam: odores, cansaços, luzes, vozes; em resumo, “tudo isso que, do real, é de alguma maneira irresponsável e não tem mais sentido que o de formar, depois, a lembrança do tempo perdido”. A segunda é a de um olhar forjado pelo ofício, que encara um objeto próprio ao saber sociológico e à análise política; mas trata-se de um saber particular que passa pelas *sensações*, pelos odores da velha Baiona, pelo azeite da Espanha, pelo chocolate, pelo ambiente em lojas e ruelas, pelo papel velho na Biblioteca municipal. Esse saber viria dos usos e costumes de família da burguesia empobrecida de Baiona, essa burguesia que manifestava certa distorção entre sua ideologia de classe e sua precária situação econômica, de modo que, no âmbito das relações sociais, econômicas e políticas, o escritor reivindicava um olhar que exercia já desde criança: “já ‘lia’ o Sudoeste” – e escreve no final do artigo – “percorria o texto que vai da luz de uma paisagem [...] a todo um tipo de discurso, social e provincial” (BARTHES, 2004a, p. 10). A imagem do “profissional de vocação” termina ali de se formar, não sem destacar esse olhar que lê e percebe “segundo a memória do corpo”, desde esse limiar do saber e da análise que estaria reservada ao escritor “mais

consciente que competente, consciente dos próprios interstícios da competência” (2004a, p.10).

Brincando com os elementos, a profundidade de campo e a perspectiva, Barthes altera, então, o mito do “Escritor de férias”, isto é, também essa sua imagem consagrada em 1977, ano da publicação de “A luz do Sudoeste” no jornal, ano em que também é publicada a *Aula* inaugural no Colégio de França e *Fragments de um discurso amoroso*. Em 1957, a mitologia dedicada às fotografias de escritores de *Le Figaro* concluía:

A aliança espetacular de tanta nobreza e futilidade significa que ainda se acredita na contradição [...]: é claro que perderia todo seu interesse num mundo em que o trabalho do escritor fosse dessacralizado, a ponto de parecer tão natural como as suas funções relativas à vestimenta ou ao gosto (BARTHES, 2010, p. 35).

Em 1977, além de evocar usos e sabores formadores, o artigo para *L'Humanité* deixará ouvir um riso metade nostálgico e metade utópico, irônico, porém colado à imagem do escritor de vocação.

A vida nova

Por esse riso sentimo-nos induzidos a crer que em outro tempo essa imagem teve alguma espécie de forma inteligível. Não em vão a biografia publicada por Thiphaine Samoyault (2015) lança mão da “Luz do Sudoeste” para ilustrar as origens familiares e as distorções que desde a infância forjaram uma sensibilidade

de particular: a ausência do pai, a pobreza, a marginalidade, os ritmos adquiridos com a leitura lenta da Bíblia, as caminhadas; mas também para explicar como essa luz orienta em verdade toda uma obra, toda uma vida. Em um capítulo central da biografia (“Estruturas”), Samoyault narra como entre 1961 e 1977 os Barthes, Roland e Henriette, a mãe, passavam lá os verões e as férias mais breves, como essas viagens adquiriam um ritmo que regularmente contrastava e ao mesmo tempo conjugava os períodos de trabalho e retiro, como na casa e no povoado onde o escritor conseguiu criar uma réplica que, segundo seus próprios espaços, horários e escalas, retomava e alterava o cenário mais íntimo e cotidiano do apartamento parisiense. “A luz do Sudoeste” deixaria entrever não só uma sensibilidade e uma vocação formadas desde a infância, “seria necessário compreender sob essa luz a relação de Barthes com sua mãe” – sustenta previamente Samoyault (2015, p. 89): um lugar habitável e exclusivo fundado nesse amor, um recinto onde podia escrever e a partir do qual podia também passear, viajar e interpretar o mundo; em suma, um domicílio que se extinguiria ao longo de 1977, precisamente, no dia 26 de outubro, quando começa uma outra história: a do *Diário de luto*.

“A luz do Sudoeste” alçaria uma imagem que em outro tempo teve alguma forma inteligível e agora rompida: a do “último Barthes”, recorrendo ao epíteto que homericamente consagra o bom Todorov; ou mais cabalmente o “orfismo plenamente conquistado” que Éric Marty (2009) destaca nos três ou quatro livros que Barthes publicara em seus últimos anos. O artigo aparece em *L’Humanité*, com efeito, a poucos meses do “tratado do escritor sem obra” (*Aula*) e de *Fragments de um discurso amoroso*; e dali antecede a descida órfica em direção à morte, mal dissimulada sob o manto de um comentário sobre a Fotografia (*A câmara clara*).

O que seria dizer também que “A luz do Sudoeste” ilumina a gesta que Claudia Amigo Pino chamou *A aventura do romance* (2015); particularmente nesse tramo que, dos seminários no Collège de France, passa pela conferência “Durante muito tempo fui dormir cedo” (2012[1978]), cujo centro é o célebre *incipit* da *Divina Comedia*, pelas notas do projeto *Vita Nova* (agosto, setembro e dezembro de 1979) (2002) e pelas partes de diário publicadas já como avanço cinematográfico (“Deliberação”, 2012 [1979]) em edição póstuma sob diferentes rubricas: “Incidentes” e “Noites de paris” (2004 [1987]), *Diário de luto* (2011 [2009]).

Como o caminho que volta à terra, esse trajeto tem também seu limiar. O de uma “conversão literária” que se segue à acídia, diz Barthes no seminário *A preparação do romance* (2005, p. 9), para aludir a uma *mutação* em sua escritura: o *querer-escrever*. Barthes o toma para si ali mesmo, ao simular publicamente uma busca que investiga a “passagem das formas breves ao romance (ao texto longo)”; para o caso, do haicai, a notação e o fragmento ao “romance que resta por fazer”, o romance desejado de mãos dadas com Proust e o célebre *incipit* dantesco: *Nel mezzo del camin di nostravita...* Mais consciente do que competente, Barthes encerra o curso ao perceber sua impossibilidade. Porém, consciente dos interstícios da competência, no caminho tampouco deixará de assinalar as pegadas de uma *terça forma*: “Nem ensaio nem romance”, diz o modelo de Proust; em suma, um romance rapsódico, isto é, costurado, feito de fragmentos alinhavados. Assim, não importa tanto saber se no curso Barthes mira o livro que escrevia nesse tempo (*A câmara clara*), o projeto mal esboçado de *Vita Nova* ou um simples romance cujo rumor fosse desmentido várias vezes pelo autor. Sim, porém, que “A luz do Sudoeste” participa de um conjunto bastante insensato, mas bem definido em

seu estilo: o dos textos e intervenções que, no dizer de Eric Marty, como miniaturas ou pequenas variações acompanham, precedem e escandem os últimos livros.

Daí, talvez, que em “A luz do Sudoeste” Barthes resulte tão extraordinariamente ágil que não se pode apressá-lo. Começa colocando uma data, como para um jornal de circulação nacional ou em uma página de um diário íntimo; e continua falando do clima como exercitando com o *kigo* (a regra de haikai que consiste em marcar a estação) ou seguir o modo do discurso amoroso, pois falar do clima pressupõe um contato que passa pela própria insignificância do discurso, ou a dor de não poder tratar do clima com o ser amado (BARTHES, 2005, p. 71). Assim também ao descrever a paisagem e mirar a verdade do instante, o passo de uma motocicleta e um trator, os momentos de chuva, o vento dos Pirineus, Barthes opta pela anotação de acontecimentos cotidianos, novelescos, concatenando uma série de haicais, uma rapsódia que, no entanto, opta por uma espécie de canto retido – como se se tratasse de um haikai, precisamente, onde a subjetividade não consiste em um privilégio do autor.

Assim, “A luz do Sudoeste” inscreve um canto que soa a folhas caídas, ou ao riso de alguém que não tem pulmões: um canto retido, em todo caso, e por isso mesmo legível. Com efeito, no dia 17 de julho, Barthes escreve: “Há que ver, essa luz (quase que diria escutá-la, de tão musical que ela é) no outono, que é a estação soberana deste país; líquida, radiante, desgarradora, pois é a última bela estação do ano” (2004a, p. 5-6). Isto não parece comprovado, pelo menos não há nada que o demonstre, não dá para ver no artigo nenhum acréscimo que corrobore essa suposição. Não em vão, pois desde a véspera Barthes prepara uma celebração muito silenciosa. “16 de julho de 1977” – se lê num fragmento de diário publicado

em ‘Deliberação’: “Mam. está melhor hoje. Está sentada no jardim”. E dois dias depois: “18 de julho de 1977 / Aniversário de mam. Só lhe posso oferecer um botão de rosa do jardim, pelo menos é o primeiro e único desde que estamos aqui” (2012, p. 452).

“A luz do Sudoeste” irradia então um canto detido e, por isso mesmo, desgarrador: “Momento de verdade = Momento do Intratável: não se pode nem interpretar, nem transcender, nem regredir, é tudo o que se pode dizer: Amor e Morte estão ali. E é a própria palavra do Haikai” (2005, p. 221). Sem dúvida, ao escrever o artigo para *L’Humanité*, Barthes o ensaiava sabendo que se tratava de um último canto, esse que o *Diário de luto* revela, pouco depois de finalizada *A câmara clara*: “13 de agosto de 1979 / Deixando Urt, depois de uma estada difícil, no trem, perto de Dax (essa luz do sudoeste que acompanhou minha vida), desesperado, em lágrimas, pela morte de mam.” (2011, p. 234). Entre o jornal e o diário, “A luz do Sudoeste” irradia à maneira de um Haikai: nada resta por dizer, salvo, talvez, que em *A câmara clara* já se escrevia uma *Vita Nova* (VILLENA, 2015) (KNIGHT, 1997).

O olho que pisca

De qualquer maneira, não seria possível um estudo detalhado sobre o assunto. Valerá a pena, porém, apreciar o gesto com o que “A luz do Sudoeste” se origina: “Sentado num banco, piscando o olho por brincadeira, como costumam fazer as crianças, vejo, alterando todas as proporções, uma margarida do jardim esmagando sobre o prado em frente, do outro lado do caminho” (2004a, p. 3). Num primeiro olhar, a cena é a de uma criança que brinca, uma dessas que se escondem no sótão, no vácuo debaixo da esca-

da, nos corredores, no *ball* de entrada ou no parque. Mas também uma cena de teatro, se lembrarmos da definição que Barthes propõe em um ensaio de 1973, “Diderot, Brecht, Einseinstein”:

o teatro não é mais do que essa prática que calcula o lugar *olhado* das coisas: se o espetáculo é colocado aqui, o espectador verá isso; se o coloco ali, não verá nada e, aproveitando este “esconder”, poder-se-ia tirar proveito de uma ilusão: o palco é essa linha que vem cortar o feixe óptico desenhando o fim e como que a frente de seu desenrolar (1990, p. 85).

O caso é que, piscando o olho, Barthes altera os princípios do que ali mesmo ele chama de as *artes dióptricas* (o teatro, o cinema, a pintura, mas também o texto literário clássico, legível), tomando emprestado o nome a essa “rama da física que trata da luz refratada e dos fenômenos que produz atravessando meios de diferente densidade” (*Littre*). Assim, “A luz do Sudoeste” não responderia somente ao olhar de uma criança leitora de um texto que “vá da luz de uma paisagem a todo um tipo de discurso”, mas também ao olhar que às vezes não é possível ver durante meses, pois fica investigando os princípios e limites da *representação*: “haverá ‘representação’ enquanto alguém (autor, leitor, espectador ou *voyeur*) dirigir seu *olhar* para um horizonte e neste recortar a base de um triângulo de que seu olho (ou sua mente) será vértice” (1990, p. 85).

Assim, quando pisca o olho e esmaga a margarida do jardim sobre a grama do outro lado do caminho, do outro lado do caminho, Barthes realiza o mesmo gesto que, olhando o povoado, passa a se perguntar pela França para depois definir o Sudoeste. Ou, como afirma Philippe Roger (1990) sobre *A câmara clara* (1984),

um gesto simplesmente metonímico, ou melhor, uma espécie de estrabismo? Ao mesmo tempo convergente e divergente, diríamos, pois, ao brincar com os níveis de percepção, ora confunde e ora distancia as figuras que tem na sua frente: a margarida, o jardim, o caminho, mas também a imagem reconhecida do escritor e a luz que o acompanhara toda uma vida. Nem tão infantil, de qualquer forma, pois sem se mexer de seu banco o olho que pisca perturba a soberania do recorte e a unidade do sujeito que recorta.

Tal gesto desloca assim o limiar de um saber que procede conforme a memória do corpo: “Entro nessas regiões da realidade do meu jeito, isto é, com meu corpo – dizia ele no final do artigo; e meu corpo é minha infância, da maneira como a história a fez” (2004a, p. 8). E é no piscar que Barthes altera também esse corpo, uma vez que o olho que pisca não é aquele que a história fez, e sim o que responde a essa qualidade que um fragmento do *Roland Barthes por Roland Barthes* (1975) nomeou pouco antes: “Do passado, é minha infância o que mais me fascina; somente ela, quando a olho, não me traz o pesar do tempo abolido. Pois não é o irreversível o que nela descubro, é o irredutível: tudo o que ainda está em mim, por acessos” (2003 p. 35). Sobre o banco, aparece então o *irredutível* de um olhar, que, pelo movimento da pálpebra, acessa o tempo abolido. Esse fenômeno ótico aludido pela descrição emblemática de uma distinção e de uma moral: “começa então a grande luz do Sudoeste [...] iluminando cada coisa em sua diferença” (2004a, p. 5-6).

Com efeito, esses traços refratam a imagem têxtil com que “A luz do Sudoeste” afirma, tenazmente, as utopias de sua própria escritura. Ao ler o texto de Sade como emblema do Texto moderno, por exemplo: “um tecido adamascado, tapete de frases, um brilho cambiante, uma aparência ondeada e reluzente de estilos, um gi-

rassol de linguagens” (2005b, p. 159). Ou mais tarde, gestando o momento metodológico no Seminário *O discurso amoroso*: “nossas figuras: o que não é o tecido (a trama), o que está na superfície, o que é sobre impresso a qualquer outro sintagma: “*Moire*, Melhor que texto” (*Littre*): Cobertura que recebem, mediante grade ou cilindro, pelo esmagamento de seu grão, alguns tecidos, que lhes confere um brilho cambiante, uma aparência ondedada e iridescente” (2007, p. 295). Assim também *O neutro*, quando a metáfora da *moire* (“chamalote”, na tradução brasileira, um “tecido ondedado”) é convocada para imaginar uma diaforologia, uma ciência das diferenças, dos matizes, do Incomparável: “denegação do único, mas reconhecimento do incomparável: o único choca porque implica precisamente uma comparação, um esmagamento sob quantidade, a singularidade, porventura a originalidade” (2003a, p. 171).

Por um lado e por outro, com tudo e seus matizes, suas sinestesias, seus ritmos e suas impressões, “A luz do Sudoeste” ilumina isso que Jean-Pierre Richard (2006, p. 9-11) distinguiu como uma das “metáforas neurálgicas” na paisagem de Roland Barthes: “um [chamalote] de lugares, tempos, luzes” (2004a, p. 8)¹³. Mas cabe destacar também que, além da imagem e da metáfora, o olho que pisca realiza o mesmo que uma mão ao produzir uma *moire*: pois “esmagar” consiste precisamente em “bater seu tecido demasiadamente” – precisa a *Encyclopédia* de Diderot et d’Alembert – “em um tecido com flores que tem esse defeito, as flores que deveriam ser redondas estão esmagadas, e têm mais longitude que largura; as outras perdem suas dimensões naturais, e se desfiguram proporcionalmente”. Ao esmagar a pálpebra, portanto, o olhar que

¹³ A versão brasileira exclui a palavra *moire* (chamalote): “uma variedade de lugares, tempos, luzes” (N. de T.).

joga às artes dióptricas expõe não somente um fenômeno ótico, mas também um gesto neurálgico na escrita de Roland Barthes: no caso, esse que com algum excesso esmaga até desfigurar proporcionalmente, em uma página de jornal, uma página de diário íntimo, um retalho de haicai e anotações romanescas. Seja como verbo (esmagar) ou como substantivo (esmagamento), “A luz do Sudoeste” refrata finalmente essa “verdade da escrita” celebrada frente à pintura de André Masson (1973), mas também, e mais precisamente, a figura do gesto semiográfico: “o esmagamento elíptico de dois significantes: o gesto que na base do ideograma, é uma espécie de traço figurativo evaporado, e o gesto do pintor, do calígrafo, cujo corpo faz mover-se o pincel” (1990, p. 139)¹⁴.

Uma palavra final

“Senhora, abra a dióptrica de Descartes e a senhora verá ali os fenômenos da vista relacionados aos do toque”, advertia Diderot na “Carta sobre os cegos...”, o que valeria não somente para a série de ensaios que Barthes dedica à pintura e particularmente às semiografias de André Masson, Bernard Réquichot ou Cy Twombly, bem como para as miniaturas ou pequenas variações que, segundo a fórmula de Eric Marty, acompanham, precedem e escandem seus últimos livros. Então surgem perguntas difíceis. Por exemplo, se para Jean-Claude Milner a “A luz do Sudoeste” é ainda fruto do divertimento ou o texto em que Barthes vislumbra a saída da Caverna com esse novo *punctum* (o Tempo), a “representação pura”

¹⁴ Na tradução brasileira “*écrasement*” [esmagamento] é traduzido como “anulação” (N. de T.).

do noema da fotografia: “nela há sempre um esmagamento [*écrasement*] do Tempo: isso está morto e isso vai morrer. Essas duas garotas que olham um aeroplano primitivo sobre sua aldeia (estão vestidas como minha mãe criança, brincam de arco)” (1984, p. 142).

Frente a esse tipo de perguntas, a primeira coisa que vem à cabeça é recorrer à etimologia: Géney e Berry; *acraser* – diz o *Litttré*: do antigo escandinavo *krassa*, *brover*; sueco *krasa*, inglês *crash* e *crush*. Dali que *écraser* [esmagar] aceite como sinônimo *aplâtir* [achatar] e possa se traduzir como achatar ou chocar: a propósito de uma piscadela que achata uma margarida, por exemplo; ou quando por meio de Louis Tesnière, o *Sistema da moda* define a anáfora como uma “colisão simples entre duas estruturas” (2009, p. 25). No entanto, precisamos assumir que, tratando-se de um gesto, só uma dimensão semântica é insuficiente.

Então temos a ideia de tentar um inventário de suas ocorrências, seja como verbo (*esmagar*) ou como substantivo (*esmagamento*). Não são muitas, na verdade, e em geral tampouco deixam de ser incisivas, inclusive em casos que parecem previsíveis: “Na sala de cinema, por mais longe que eu esteja, eu colo meu nariz, até esmagá-lo, no espelho da tela, nesse ‘outro’ imaginário com quem me identifico narcisicamente” (2012, p. 431). Aliás, a hipótese de que ali se produz o gesto neurálgico parece se confirmar, pelo menos no que concerne um dos gestos mais reconhecidos de Roland Barthes: “o que eu tentei colocar em S/Z foi uma identificação das noções de escrita e de leitura: eu quis “esmagar” uma na outra”, afirma em uma entrevista (2004b, p. 196). E por essa mesma via, ao preparar o “método dramático” no contexto do Seminário: “Discurso/ discurso amoroso: a diferença praticamente nula. Aporia ou desconstrução ou ainda *esmagamento* do enunciado ou da enunciação, subversão topológica (nenhuma

linguagem está atrás de outra)” (2007, p. 351). Então começamos a nos tratar como crianças, como crianças tentando fazer o jogo desse “*Puer senilis, senex puerilis*” (2002, p. 481-483), que, no próprio povoado, tem o desafio de estar no exterior, em um exílio voluntário, em uma peregrinação:

Thlipsis, thlibô: errar, pressionar, oprimir, esmagar, angustiar [...] Deixar-se levar, pelo encanto da lembrança dos parentes, deixar-se tomar, na solidão, de compaixão pelo pai, pela mãe, ternura pelas crianças, desejo de um amor etc. Thlipsis = o bom demônio que volta na Xénitheia [...] (2003b, p. 247).

Naturalmente, com esse tipo de ocorrência “entra a ciência (máxima diferença entre D e DA) e o romance (identidade de D e DA: por exemplo, o discurso do romance *Werther*)”, acabamos tratando-nos como crianças que produzem “uma fenda de metalinguagem, ou ainda uma “metalinguagem romanesca”” (2007, p. 351), o que, de algum modo, ocorre em “A luz do Sudoeste”, é claro, onde além de piscar o olho, de brincadeira, Barthes deixa ouvir também essa voz alternativa a certo regime de narrativa vislumbrada no seminário *O Léxico do autor*:

A voz que recita e dorme = a voz da Mãe. Paradoxo: não foi dito que o relato seja feito para manter suspense, mas talvez para fazer dormir: “contar às crianças” [...] O “suspense” (a vigília) seria uma perversão de civilização. A voz como encanto, quer dizer, independentemente de sua mensagem (perversão em esmagar a voz sob seu enunciado) (2010, p. 356).

Assim, “A Luz do Sudoeste” participaria do encanto desse romance que ocupava o último Barthes: potencial, rapsódica, alinhavada, feita de fragmentos que se refratam. O da criança que pisca o olho de brincadeira, por exemplo, e o do diário do Marrocos (*Incidentes*) que volta como guia no projeto *Vita Nova*: “Um garoto sentado num muro baixo, à beira da estrada para a qual ele não olha – sentado como eternamente, sentado por estar sentado, sem tergiversar” (2004a, p. 45). Mas também o dos fragmentos publicados em “Deliberação” (2012) que Barthes escreve enquanto escreve “A luz do Sudoeste”: o filho doente da empregada (13 de julho), o que brinca de ser adulto fantasiado de granadeiro (14 de julho), o que sofre de uma dor nas pernas (15 de julho), o que volta a andar de bicicleta para ir à padaria (13 de agosto):

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 (BARTHES, 2012, p. 455, grifos do autor).

Sentado ou caindo da bicicleta? Excessiva e espetacularmente, mas sem tergiversar? Que Barthes ilumina a luz do Sudoeste? Sem dúvida, estas perguntas não fazem mal a ninguém, mas a suposição de que não possam sobreviver a esta aproximação torna-se quase dolorosa.

REFERÊNCIAS

BARTHES, Roland. **A câmara clara:** nota sobre a fotografia. Trad. Julio Castañón Guimarães. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1984.

BRANDINI, L. **Roland Barthes Plural.** São Paulo: Humanitas, 2015.

_____. **A preparação do romance I.** Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

_____. **Como viver junto.** Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2003b.

_____. **Diário de luto.** Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2011.

_____. **Incidentes.** Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2004a.

_____. **Le discours amoureux:** séminaire à l'École Pratique des Hautes Études (1974-1976). Paris: Seuil, 2007.

_____. **Le lexique de l'auteur.** Paris: Seuil/IMEC, 2010.

_____. **O óbvio e o obtuso.** *Ensaio crítico III.* Trad. Léa Novaes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

_____. **O grão da voz.** Trad. Mário Laranjeira, São Paulo: WMF Martins Fontes, 2004b.

_____. **O neutro.** Trad. Ivone Castilho Benedeti. São Paulo: Martins Fontes, 2003a.

_____. **O rumor da língua.** São Paulo: WMF Martins Fontes, 2012.

_____. **O sistema da moda.** Trad. Ivone Castilho Benedeti. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2009.

_____. **Roland Barthes por Roland Barthes.** Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Estação Liberdade, 2003c.

KNIGHT, Diana. **Barthes and Utopia: Space, Travel, Writing,** Oxford: Clarendon Press, 1997.

MARTY, Eric. **O ofício de escrever.** Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2009.

PINO, Claudia C. A. **Roland Barthes: a aventura do romance.** Rio de Janeiro: 7 letras, 2015.

RICHARD, Jean-Pierre. **Roland Barthes, dernier paysage.** Paris: Verdier, 2006.

ROGER, Philippe. **Roland Barthes Roman.** Paris: Grasset, 1990.

SAMOYAUULT, Tiphaine. **Roland Barthes**. Paris: Seuil, 2015.

VILLENA A., Marcelo. Gestos dantescos en *La cámara lúcida* en Roland Barthes: el deseo del gesto y el modelo de la pintura. In: PINO, Claudia C. A.; BARBOSA, Márcio V.;

Tradução de Gustavo Javier Figliolo
Revisão de Cláudia Amigo Pino

CRÍTICA E PRÁTICA:

o gesto amador em Roland Barthes



Márcio Venício Barbosa

Em fevereiro de 1975, pouco antes do lançamento de *Roland Barthes por Roland Barthes*, a revista *Magazine Littéraire* publicou pela primeira vez um dossiê sobre Barthes¹⁵, que traz uma entrevista fundamental para o conhecimento da obra desse autor naquele momento (“Vinte palavras-chave para Roland Barthes”) e um texto então inédito de Barthes sobre os diários de Gide, além de procurar percorrer toda sua obra publicada até então, esboçando uma visão de conjunto sob a ótica de alguns estudiosos que não escondem sua proximidade com essa obra e mesmo com o autor.

Philippe Sollers abre o dossiê em um artigo curto, no qual destaca as qualidades do escritor: “Uma ética avançando por con-

¹⁵ Os textos de Roland Barthes presentes nesse dossiê, a saber, “Sur André Gide et son journal” (reedição parcial do primeiro texto publicado por Roland Barthes em *Existences*, revista da Association *Les étudiants en sanatorium*, em 1942), e “Vingt mots-clés pour Roland Barthes”, ambos publicados nas Obras Completas e o segundo também em *Le grain de la voix*, encontram-se traduzidos em português, respectivamente, em *Inéditos, vol. 2: crítica* (BARTHES, 2004a) e *O grão da voz* (BARTHES, 2004b). Os demais textos que compõem o dossiê, assim como todos os textos em francês ou inglês sem tradução em português citados neste artigo, foram traduzidos por mim.

tradição: ironia infinita sob uma máscara de discrição” (SOLLERS, 1975, p. 9); Bernard Dort fala de sua proximidade com Barthes na apreciação do teatro de Brecht nos anos 1950, para concluir: “Aposto que hoje, quando, por acaso, ele retorna ao espetáculo, Barthes não reconhece ali *seu* teatro e tampouco encontra ali matéria de *prazer*” (DORT, 1975, p. 11, grifos do autor); Robert Louit volta às *Mitologias*, para destacar sua importância como análise sociológica, sem escapar à tentação de elencar o que, então, poderiam ser novos mitos para uma análise: “moda retrô, *studios* com as vigas aparentes e restaurantes de grelhados e luz de velas; *Emmanuelle*; torres de escritórios etc.” (LOUIT, 1975, p. 12); Louis-Jean Calvet aborda a faceta estruturalista e semiológica, procurando retomar suas interlocuções teóricas *en amont*, para evidenciar uma produtividade barthesiana *en aval*: “[...] ele faz ir mais longe. E esse mais longe já está lá, sob nossos olhos, vindo dele” (CALVET, 1975, p. 14).

Além desses autores próximos, há a contribuição de Sylvaine Pasquet, que apresenta uma bibliografia comentada de Barthes, com o título “Os escritos de Roland Barthes”, encimado por uma charge caricatural na qual o rosto do autor ganha um corpo de bebê ao lado de sua mamadeira, entre cubos de letras que formam a palavra “sémiologie”. A charge, obviamente, dá outro sentido ao título, que passa a funcionar como uma espécie de legenda que, inevitavelmente, faz pensar sobre esses “escritos”. Seriam uma produção ainda inicial, de um escritor que desponta? As páginas que seguem, com um dos primeiros recenseamentos da obra de Barthes, com os onze livros publicados até então – incluindo o novíssimo *Roland Barthes por Roland Barthes*, além dos artigos do autor publicados em periódicos e a produção sobre ele –, desmentem essa hipótese. Como única charge do dossiê (com exceção de uma

charge de Michelet no interior da entrevista), ela faz pensar, entretanto, na legenda das últimas ilustrações de *Roland Barthes por Roland Barthes*, que comentam dois exemplos de imagem-escritura: “A grafia para nada [...] ou o significante sem significado” (BARTHES, 2003, p. 206, 214). Essa relação da escrita com a imagem, ou da escrita como imagem, já intrigava o autor em *O império dos signos*, também como legenda de uma ilustração: “Onde começa a escritura? Onde começa a pintura?” (BARTHES, 2007, p. 31). O bebê da charge não deixa de remeter às garatujas das crianças na fase que hoje os especialistas chamam de “letramento”: elas conhecem a função social da escrita e sabem que formas ela assume, embora não a dominem. Podem, porém, imitá-la, criar significantes sem significado. A charge, portanto, que pode muito bem ser uma ilustração gratuita, é capaz também de se referir a essa importante indagação barthesiana: se a escrita não serve apenas a propósitos comunicacionais, ou antes, comunica mais do que o que simplesmente se escreve, até que ponto seria necessário chegar para que a escritura se torne imagem reproduzida ao acaso, um “significante sem significado”, livre de qualquer imposição da *Doxa*?

Os questionamentos que encontramos nos textos de Barthes têm este poder: eles nos levam a desejar o neutro, a duvidar da linguagem ou, pelo menos, como ele diz na *Aula*, “trapacear com a língua, trapacear a língua” (BARTHES, 1980, p. 16), que é a “expressão obrigatória” da linguagem (1980, p. 14). Em 1975, porém, a “trapaça salutar” da *Aula* ainda não era uma proposta formal. Entretanto, encontramos no dossiê um texto que já assumia uma certa radicalidade no que diz respeito às línguas. Trata-se do artigo “Mudar de língua”, de Stephen Heath (1975, p. 18) que, segundo a apresentação da revista, “mudou de língua, passou do inglês ao francês, para ler Barthes e comentá-lo”. O

artigo de Heath aborda os aspectos dessa mudança pessoal, mas dirige-se também à linguagem do próprio Barthes em seus escritos e traz uma consideração que antecede a tônica dos estudos barthesianos nos anos que se seguiram:

A força do plural age sobre o texto de Barthes, sobre o sentido de seus escritos, sobre nossa leitura. Ler, aqui, não é um relato do saber, a localização garantida, mas também um deslocamento – do corpo na produção da escritura, do texto na vida (HEATH, 1975, p. 19).

O autor indica nesse trecho dois aspectos que não se pode negligenciar nos estudos sobre Barthes: o plural, que tem sido a tônica dos encontros organizados pelos pesquisadores de Barthes no Brasil, e o lugar do corpo nessa obra, que é o que nos interessa mais de perto aqui. Também trata desse aspecto o artigo de Raymond Bellour, que encerra essa apresentação extensa do dossiê da *Magazine Littéraire* de fevereiro de 1975 e que não tem aqui outra função senão recuperar um pouco do *air du temps*, através dos co-textos da entrevista de Barthes que abordaremos em seguida. O artigo de Bellour, do qual retiro alguns elementos que desdubro nesta reflexão sobre Barthes amador, inicia-se de forma inusitada:

Uma amiga, pela manhã, me conta seu sonho. “Estava-se sob uma espécie de cúpula. Barthes chega para seu seminário. Ele se senta, apoia os pés sobre a mesa. Ele está vestido com roupas psicodélicas que não param de mudar de cor. Ele diz: ‘É isto, o prazer do texto’”. Essa imagem diz bem o que é o

“texto”, descontado do corpo, recobrimdo-o, emitindo suas vibrações pulsionais. O corpo não é, hoje, para Barthes uma espécie de metáfora generalizada do texto, “significante que ocupa o lugar de todo significado”? (BELLOUR, 1975, p. 15).

O sonho da amiga de Bellour é o primeiro elemento que gostaria de destacar por dois significantes precisos: a roupa psicodélica na qual ela enxerga Barthes no sonho e a cúpula sob a qual se realiza o seminário. Como elementos oníricos, na tradição freudiana, eles tanto representam a realização de um desejo quanto se organizam como expressão a partir de “materiais do sonho”, que vão de antigos recalques a vivências cotidianas. Obviamente, toda consideração aqui expressa, mesmo que ancorada na psicanálise, não tem nenhum valor psicanalítico em si, pois, assim como o fez Bellour ao citar o sonho, o vemos como uma anedota quase literária que, apesar disso, não deixa de dar indícios sobre a recepção da obra e da pessoa de Barthes em seu tempo. Roupas psicodélicas parecem o oposto da imagem do autor veiculada exaustivamente na mídia. *A esse goût du temps* ele não poderia responder afirmativamente, mesmo tendo dissecado a moda em seus estudos. Isso é comprovado pelas fotos dos anos 1970, nas quais, à parte seu indefectível pulôver vermelho, está sempre vestido monocromaticamente e sem as ousadias do momento, como as pantalonas de Philippe Sollers na foto da viagem à China. As cores que mudam, entretanto, e associadas à roupa na moda que dominou boa parte dos anos 1970, mostram, a meu ver, tanto a atualidade quanto a dinâmica do pensamento barthesiano, também ele cambiável de um livro a outro. A cúpula, por sua vez, traz uma sensação de segurança. A cúpula sob a qual acontece, no sonho, o seminário,

se traduz em lugar seguro, talvez para a expressão de afirmações como a que a sonhadora ouve de Barthes: “É isto, o prazer do texto”. Essa segurança se lê também no título que Bellour escolheu para seu artigo: “La clé des champs”¹⁶.

A referência que encerra a citação será explicitada nas linhas seguintes e traz o último elemento que destacaremos de Bellour. Essa referência está presente no fragmento “Palavra-maná”, em *Roland Barthes por Roland Barthes*, que repetimos a seguir:

No léxico do autor, não precisa sempre haver uma palavra-maná, uma palavra cuja significação ardente, multiforme, inagarrável e como que sagrada, dê a ilusão de que, com essa palavra, se pode responder a tudo? Essa palavra não é nem excêntrica, nem central; ela é imóvel e carregada, em deriva, nunca *instalada*, sempre *atópica* (escapando a qualquer tópica), ao mesmo tempo resto e suplemento, significante ocupando o lugar de todo significado. Essa palavra apareceu em sua obra pouco a pouco; foi primeiramente mascarada pela instância da Verdade (a da História), depois pela da Validade (a dos sistemas e das estruturas); agora, ela desabrocha; essa palavra-maná é a palavra “corpo” (BAR-THES, 2003, p. 146, grifos do autor).

¹⁶ A expressão francesa, cuja tradução literal seria “a chave dos campos”, significa algo como “a senha” ou a chave que permite o acesso aos campos, vistos nessa expressão como a liberdade. Dar a alguém a “clé des champs” significa, pois, dar acesso a algo que antes era inalcançável, não por causa de um fechamento dos “campos”, mas antes por um enclausuramento daquele que recebe a chave. Aluizio Mendes Campos (1980, p. 52) traduz “prendre la clef des champs” por “fugir” e Mattos e Bretaudo (1990, p. 29) traduzem “avoir la clef des champs” por “ter plena liberdade de ação; ter carta branca”.

A palavra que Bellour evidencia com a referência ao livro que Barthes lançaria após a publicação do dossiê da *Magazine Littéraire* ganha grande destaque, conforme o próprio Barthes destaca, na fase de seus escritos que se convencionou chamar “o último Barthes”. Chamo a atenção para o estudo que fez Michael Moriarty sobre esse conceito, em seu livro *Roland Barthes*, mais especificamente o capítulo 10, intitulado “The body”, no qual, seguindo a pista do corpo apontada por Barthes, ele percorre as várias fases do autor francês, chegando a uma distinção, baseada no *Prazer do texto*:

Há o corpo como um objeto de ciência, ao qual corresponde o texto na medida em que pode ser cientificamente analisado, do ponto de vista gramatical, semântico ou narratológico – o que Kristeva chama de feno-texto. E há o corpo erótico, cuja estrutura de forma alguma reflete a do outro, científico, corpo. O corpo erótico (do texto) não é uma estrutura, mas a lista aberta das explosões de linguagem que podem produzir *jouissance*. Seus efeitos não são previsíveis (como o são os efeitos do prazer) porque eles escapam do imaginário: as ideias do meu corpo não são as mesmas que as minhas (MORIARTY, 1991, p. 190, tradução minha).

O corpo como metáfora do texto¹⁷ torna possível a Barthes explicitar uma relação erótica com o texto, seja essa relação a pró-

¹⁷ Sobre o lugar do *corpo* na obra de Barthes, Cf. o capítulo 10 de *Roland Barthes*, de Michael Moriarty (1991), e o capítulo 14 do *Roland Barthes*, de Tiphaine Samoyault (2015).

pria produção da escritura, na qual o gesto de escrever inscreve o próprio autor em seu texto, seja na escolha dos textos de outros autores, como *corpus* para o trabalho crítico:

O *corpus*: que bela ideia! Sob condição que se leia no *corpus* o *corpo*: quer se procure, no conjunto dos textos retidos para o estudo (e que forma o *corpus*), não mais somente a estrutura, mas as figuras da enunciação; quer se tenha com esse conjunto alguma relação amorosa (na falta do que o *corpus* não é mais do que um *imaginário* científico) (BARTHES, 2003, p. 179, grifos do autor).

Barthes dá uma dimensão amorosa, portanto, até mesmo ao trabalho científico, na medida em que ele é o produto de uma relação do sujeito, ou do “indivíduo”, como ele próprio apontou, com um *corpus*, que também é corpo. Isso aparece em um dos últimos fragmentos de *O prazer do texto*:

Cada vez que tento “analisar” um texto que me deu prazer, não é a minha “subjetividade” que volto a encontrar, mas o meu “indivíduo”, o dado que torna meu corpo separado dos outros corpos e lhe apropria seu sofrimento e seu prazer: é meu corpo de fruição que volto a encontrar (BARTHES, 2015, p. 73)¹⁸.

¹⁸ Problema histórico dessa tradução feita por J. Guinsburg: não se pode deixar de estranhar a preferência do tradutor pela palavra “fruição” quando o original francês fala de *jouissance*, “gozo”, como se seguiu falando em todos os estudos críticos sobre Roland Barthes. Sobre essa tradução, Cf. a análise precisa de Leyla Perrone-Moisés (2017).

O corpo de gozo, incerto e à deriva, como concluirá o autor nesse fragmento, subjaz o trabalho crítico, também ele instância “amorosa”, na medida em que o crítico *ama* o texto e busca por ele ser amado. O crítico seria, nesse trabalho, um *amador*, no sentido em que a palavra designa aquele que ama, mas Barthes foi amador para além da crítica. A primeira das vinte palavras-chave para a entrevista de Roland Barthes a Jean-Jacques Brochier é justamente a palavra *prazer*, que, segundo o entrevistador, “apareceu bastante recentemente em seus escritos”, ao que Barthes responde:

Apareceu de uma maneira a que chamarei tática. Tive o sentimento de que a linguagem intelectual, hoje, submetia-se muito facilmente a imperativos moralizadores que evacuavam toda noção de gozo. Por reação, eu quis então introduzir essa palavra no meu campo pessoal, não o censurar, liberá-lo, *des-recalcá-lo* (BARTHES, 2004b, p. 291-292, grifos do autor).

Essa primeira frase da longa entrevista já dava o tom de abertura que o autor imprimiria em todas as respostas, permitindo uma revisão de aspectos de quase todos os seus escritos, através dos temas suscitados pelas palavras habilmente escolhidas: prazer, analogia, imaginário, natureza, política, fragmento, para destacar apenas algumas delas. Imprime-se também nessas respostas a importância da noção de corpo, ainda que indiretamente ou permeada, muitas vezes, pela noção de prazer, como no trecho em que o entrevistador destaca que Barthes é o único crítico que declara que gosta de ler. Vejamos a resposta:

Eu não gostaria de tirar-lhe uma ilusão, ainda mais que não é ilusão: gosto de ler. Mas não sou um grande leitor, sou um leitor desenvolto. Sou um leitor desenvolto na medida em que tomo rapidamente a medida de meu prazer. Se um livro me enfastia, tenho a espécie de coragem, ou de covardia, de abandoná-lo. Liberto-me cada vez mais de todo superego em relação aos livros. Tanto assim que os que pego é de fato porque gosto de pegá-los (BARTHES, 2004b, p. 313).

Impossível resistir a dois significantes nesta resposta. O primeiro deles coincide em francês e em português: “pegar”/“*prendre*”. Nas duas línguas esses verbos trazem uma conotação de cunho sexual, uma vez que nomeiam o gesto daquele que toma a iniciativa do ato. Nada mais coerente quando o corpo passa a ser a metáfora do texto. O segundo significante, porém, se perde na tradução: “gostar”/“*aimer*”. A frase de Barthes: “*ceux que je prends, c’est en effet parce que j’aime les prendre*”, ainda que no sentido corriqueiro do uso do verbo *aimer* em francês, permite ligar essa declaração à ideia de uma dimensão amorosa também no trabalho crítico, embora – e a contradição coroa a proposta – o próprio autor declare em outro trecho dessa entrevista, falando sobre as coisas que lhe tiram a atenção do trabalho: “É que o trabalho é enfadonho, nunca se deve negar isso” (BARTHES, 2004b, p. 316). O verbo *aimer* permite, pois, manter num mesmo campo a crítica e a escolha de seus objetos, mas também a prática, no sentido do amadorismo, sem esquecer que a palavra *amador* guarda sempre os dois sentidos: é aquele que ama e é também o sujeito de uma prática, mais comumente artística ou

esportiva, que ele faz sem ter passado por uma formação, que ele faz porque... ama.

Amador é, então, uma palavra que ganha a atenção de Barthes na entrevista. Ele inicia a resposta, aliás, declarando que o tema lhe interessa e assume seu amorismo: “quando tenho tempo, faço um pouco de música ou de pintura a título completamente assumido de um simples amador” (BARTHES, 2004b, p. 308). Sabemos, porém, que as atividades amadoras de Barthes vão para além da prática da pintura e da música, ambas também objeto de sua crítica, que abordou a pintura de Cy Twombly, Réquichot, Erté e a música de Schumann, por exemplo. Quase se pode dizer que cada domínio alcançado por sua crítica – teatro, cinema, pintura, música – foi também o campo de uma prática amadora para ele. Quase se pode dizer isso porque a regra não se aplicaria diretamente à fotografia – não há fotos publicadas que sejam de sua autoria – e, como sabemos, à Literatura, mas apenas na medida em que ele não escreveu um romance, o que não significa dizer que ele não tenha sido também o sujeito de uma prática literária.

No cinema, uma primeira prática de Barthes foi a de roteirista do filme *Le sport et les hommes* [O esporte e os homens], de Hubert Aquin (1961). Nesse texto, que, estranhamente não figura nas obras completas de Barthes¹⁹, o cineasta e o escritor estabeleceram, de comum acordo, falar de esportes que se prestam ao espetáculo: as touradas, o Grand Prix, o Tour de France, o hóquei e o futebol. Ainda que fosse inédita para Barthes essa proximida-

¹⁹ Não há, nem nas obras completas (em nenhuma das duas edições), nem nas três biografias existentes sobre Barthes e tampouco nas diversas recensões bibliográficas nenhuma menção a essa colaboração do autor com o cineasta e escritor Hubert Aquin. Fora da França, entretanto, além de Renald Bérubé, no Québec, Andy Stafford é o único pesquisador recente da obra de Barthes que dedica dois parágrafos a essa colaboração franco-canadense, em seu livro *Roland Barthes* (STAFFORD, 2015, p. 75).

de com a concepção de um filme, que seria sua única experiência como roteirista, o amadorismo escapa a pelo menos um de seus aspectos : a gratuidade. Ao convidar o semiólogo para essa empreitada, depois de ler suas *Mitologias*, Aquin chega a precisar, em uma das duas cartas publicadas no livro que traz o roteiro (BARTHES, 2004c), os valores iniciais que ele receberia: 1.250 dólares canadenses, que, em 1960, equivaliam a 1.310 dólares americanos, mas convertidos para os valores de hoje, representariam mais de 10 mil dólares americanos ou mais de 36 mil reais²⁰.

O que há de mais interessante, porém, nessa colaboração é que o filme, ganhador do prêmio de direção do Festival de Cortina d'Ampezzo, na Itália, em 1962, é uma espécie de precursor de novas etapas tanto na obra de Aquin como na de Barthes, como mostra Bérubé:

Nos anos que se seguiram, Aquin se tornou muito crítico sobre o comentário de Barthes; mas sobretudo, parece-nos imperativo insistir, ao terminar, sobre uma dimensão particular desse documentário: suas imagens. Estas, imagens de arquivos ou de atualidade, não são de Aquin, mas foram escolhidas por ele; quando sabemos o uso que fará mais tarde o romancista de *Prochain épisode* (1965) ou de *Neige noire* (1974) das práticas inter e hipertextuais, quando sabemos que ele afirmará que a originalidade é doravante impossível e que toda escritura não é mais que variantes e que a polifonia das vozes em um texto leva ao anonimato, senão ao

²⁰ Segundo os cálculos do *site* de conversão de divisas FXTOP.

desaparecimento, do autor, então é preciso que se diga que a colaboração Barthes-Aquin em *Le sport et les hommes* revela um Aquin por vir e precede a consciência clara que ele terá mais tarde de seus procedimentos de escritura (BÉRRUBÉ, 2004, p. 46, tradução minha).

A análise de Bérrubé se centra em Aquin, mas todo leitor de Barthes reconhece nas “práticas inter e hipertextuais”, na escritura como variação e na “polifonia das vozes em um texto”, sem falar no “desaparecimento do autor” temas, que estarão presentes também nos trabalhos de Barthes a partir da fase estruturalista que se seguiu ao lançamento desse filme.

Muitos anos depois, em 1978, Barthes voltará à prática cinematográfica, dessa vez como ator, convidado por seu amigo André Techiné, no papel do escritor William Thackeray, no filme *Les soeurs Brontë*. Não seria sua primeira vez como ator amador, mas seria, sim, um segundo descontentamento de Barthes nessa prática. A primeira, ainda em sua juventude, aconteceu no grupo de teatro antigo da Sorbonne, em que ele teve o papel de Dario, na peça *Os persas*, de Ésquilo. Ele mesmo relata, em *Roland Barthes por Roland Barthes*, que “representava sempre com o maior medo” (BARTHES, 2003, p. 45).

Nesse filme, Barthes está ao lado de vários amigos, além do próprio diretor, mas o caráter amador de sua participação dá o tom da experiência:

A filmagem passa por alguns problemas, em particular porque Roland é incapaz de memorizar o texto. Pede que escrevam a fala em um quadro, mas

isso é impossível: durante uma longa tomada externa, à noite, a câmara está sobre um trilho... Nesta cena tiveram de realizar mais de quinze tomadas. Mas Techné insiste no som direto para Barthes, ao contrário dos outros atores, que faziam dublagem posterior para obter uma voz ligeiramente distanciada, quase cantada. Para o personagem Thacheray, ao contrário, a qualidade de voz de Barthes e seu problema de memorização lhe convinham, pois assim ele dava às falas uma entonação mais enfática e uma lentidão sutil (CALVET, 1993, p. 250).

Se no teatro a aparente segurança da máscara não foi suficiente para evitar o medo de esquecer o texto, no cinema a possibilidade de se refazer a cena também não lhe bastou para evitar um outro sentimento: “a experiência não é muito positiva, pois revela nela o sentimento desesperador de impostura” (SAMOYAUULT, 2015, p. 543, tradução minha). Eis então um ator amador que não conseguiu convencer a si mesmo.

Na pintura, Barthes vai além. Desenvolve uma prática “domingueira” que lhe permite traçar desenhos abstratos, em sua maioria, que dialogam, de alguma forma, com os pintores que ele mais estudou e revelam um grande colorista. No pequeno documentário *Les dessins de Roland Barthes*, que apresenta o acervo dos desenhos de Barthes depositado na Biblioteca Nacional da França, Céline Flécheux comenta:

Ele tinha uma prática de amador, ligada às férias de verão ou de inverno. Todas as datas, nós vemos, são datas das férias que ele passava com sua mãe em Urt.

E não é uma prática muito contínua, não é uma prática intensa, não é uma prática de experimentação. É, verdadeiramente, a prática do prazer, com um conjunto estilístico que quase não mudou entre o início e o fim e suas influências vem, sobretudo da arte abstrata, do período entre guerras e do pós-guerra (INP, 2014, transcrição e tradução minha).

Boa parte desses trabalhos, ainda que não haja, como observa Flécheux, nenhuma experimentação, remetem à (des)continuidade entre escritura e pintura, como encontramos no trabalho de Cy Twombly, muito apreciado por Barthes.

De fato, a atribuição sobredetermina a apreciação que podemos ter do desenho. E é um verdadeiro desenho de escritor porque é muito clara a relação com a escrita, a relação com o signo que hesita entre a grafia e o signo linguístico ou a letra. Ele está, de fato, em um espaço “entre” e ele explora – muito pouco, claro, ele não faz muita experimentação. Seus desenhos são muito parecidos, do início ao fim, e portanto, com formação modesta, com suportes quase sempre idênticos... Há, então, uma espécie de tipologia de desenho de escritor, na qual ele entra indiscutivelmente. Há apenas a mão que desenha. Não há o corpo. Twombly, Pollock, eles são inteiramente engajados. Seu corpo inteiro é tomado no formato de suas pinturas, mas em Barthes, há apenas a mão que desenha (INP, 2014, transcrição e tradução minha).

Das observações de Céline Flécheux, dois pontos nos chamam a atenção. O primeiro deles é o *acaso*, que também faz parte da prática amadora e que remete a uma espécie de urgência, na irrupção de um desejo. Isso explica os “suportes quase sempre idênticos” que, Flécheux não diz, mas muitas vezes são folhas de papel timbrado das instituições em que Barthes trabalhava. Por que não dar à pintura o mesmo suporte da escritura? Essa “urgência” explica também a falta de experimentação: não se trata de uma dedicação à pintura. Trata-se antes de um investimento corporal, que nos leva a contestar Flécheux em suas declarações: “há apenas a mão que desenha. Não há o corpo”. Claramente, não se trata, nesse comentário, do *corpo* no sentido que Barthes dá a sua “palavra-maná”. É possível entender a oposição que faz Flécheux para diferenciar a prática amadora, ocasional, da “mão”, de uma prática experimentada, profissional, do “corpo”. Isso quer simplesmente dizer que Barthes se dedica menos à pintura que Twombly ou Pollock, citados como exemplos. Se não fosse assim, ele não seria um pintor amador. Entretanto, *há o corpo!* A mão que pinta, assim como a mão que escreve, é metonimicamente o corpo e a pintura-escritura que ela imprime são as marcas desse corpo, investido na execução de linguagens que, no caso barthesiano, buscam um grau zero.

Barthes explica essa questão em outros termos, na entrevista a Brochier:

O proveito enorme da situação de amador é que ela não comporta imaginário, narcisismo. Quando se faz um desenho ou um colorido como amador, a pessoa não se preocupa com a imagem, a imagem que se vai dar de si fazendo esse desenho ou essa

pintura. É pois uma liberação, eu diria quase uma libertação de civilização. A incluir-se numa utopia à la Fourier. Uma civilização em que os seres agissem sem preocupação com a imagem que vão despertar nos outros (BARTHES, 2004b, p. 308).

Este aspecto opõe definitivamente a prática de Barthes à análise de Céline Flécheux ou, antes, a confirma. O que ela busca nos desenhos é exatamente a imago, que Barthes renega, lançando-se ao grafismo, “deixando a mão correr sobre o papel, prolongando a escritura de maneira quase automática, o significante, a forma, tomando o ritmo do conteúdo” (CALVET, 1993, p. 217). Tiphaine Samoyault, porém, concorda com Flécheux, mas acrescenta:

Ele não pinta com todo seu corpo, talvez nem mesmo com todo seu ser. O que ele busca não é inteiramente conteúdo nessas produções, que continuam com o caráter de exercício ou de lazer feliz. Barthes permanece um imitador, na esteira das obras que ele ama e que se provêm, quase todas, do expressionismo abstrato. Seus desenhos, aliás, só raramente se separam da circunstância (SAMOYAUULT, 2015, p. 520).

Essa prática do grafismo teria começado, segundo Samoyault (2015, p. 519) nas viagens de Barthes ao Japão. Apesar de a imagem já ser uma preocupação em sua obra, só então ela se tornaria uma prática amadora constante, como a música que, contrariamente, era praticada por ele desde a adolescência, mas viria

a ser objeto de seus textos apenas nessa mesma época, a partir da publicação de “Musica Practica” (BARTHES, 1990, p. 231), em 1970. Esse artigo, que fala da música de Beethoven como aquela que exige do músico uma performance, é também o artigo que introduz o tema do *amador* nas análises de Barthes, já nas primeiras linhas:

Há duas músicas (pelos menos sempre pensei assim): a música que se escuta e aquela que se executa. São duas artes inteiramente diferentes, cada uma delas tendo sua própria história, sua sociologia, sua estética, sua erótica: um mesmo autor pode ser menor se o escutamos, grandioso se o executamos (mesmo que mal); exemplo: Schumann (BARTHES, 1990, p. 231).

Ele segue destacando as características da música, que é uma atividade corporal, quando executada por um amador: “o corpo comanda, conduz, coordena, deve transcrever, ele próprio, aquilo que lê: fabrica som e sentido: é o escrevedor, e não o receptor, o captador” (BARTHES, 1990, p. 231), e chega a uma conclusão que coloca Beethoven na transição histórica do *amador* para o *intérprete*: “o amador não consegue dominar a música de Beethoven” (BARTHES, 1990, p. 233).

Mesmo assumidamente amador, tanto em pintura quanto em música, Barthes chegou a compor, na adolescência, um *Diversissement en la majeure*, dedicado a seu amigo Philippe Rebeyrol, que Eric Marty reproduz no *Album* por ele organizado com correspondências de Barthes (2015, p. VIII). Em várias ocasiões, Barthes voltará a falar sobre a música, sobretudo de Schumann,

e continuará com sua prática amadora, mesmo em ocasiões mais ou menos públicas, como atesta uma foto em que está ao piano, afixada na parede do mítico castelo de Cerisy la Salle, local de colóquios históricos e do primeiro colóquio sobre sua obra, organizado por Compagnon em 1977.

Durante toda a última década de produção de Roland Barthes, na crítica e na prática amadora, o *corpo* esteve, portanto, no centro de suas atenções. O que se destaca aqui, porém, é que essa escolha está para além de uma simples opção temática. O *corpo* é, nessa fase de Barthes, uma espécie de balizador, um ponto zero do qual emana todo o resto, a ponto de ele não ter pudores de dirigir-se ao seu próprio corpo na maioria de suas indagações. Isso se vê em quase todos os livros que ele publicou nessa última década, de 1970 a 1980, que representam mais da metade do total de livros publicados enquanto vivia.

A abordagem do tema do *amador* na entrevista de 1975, ele diz, em um tom que poderia soar profético: “o contato entre o corpo do amador e a arte é muito estreito, presente. É o que há de bonito e é aí que está o futuro” (BARTHES, 2004b, p. 309). Ele continua deplorando o fato de a cultura de massa, em seu desenvolvimento, acentuar a distância entre o amador e o consumidor no qual nos tornamos com a reprodutibilidade da arte. Ele conclui essa parte da entrevista dizendo que seria necessário encontrar o amadorismo “em outro lugar da estrutura social, noutro lugar que não fosse a ‘elite’” (BARTHES, 2004b, p. 309).

Muitas mudanças ocorreram na estrutura social nos quarenta anos que se seguiram à publicação dessa entrevista, e poderíamos até dizer que o “lugar”, ainda que virtual, onde a “elite” perde um pouco seu poder já existe no emaranhado das redes sociais. Ali é possível expor todo amadorismo e, com a ajuda de uma potente

viralização, transformar até as situações mais ridículas em fontes de lucro... Seria necessário, para voltar a esse tema com Barthes, estudar primeiro as imagens veiculadas, também amadoristicamente, nesses espaços, para, em seguida, estudar os efeitos de uma valorização dos amadores nesse sistema virtual, que pode levar as pessoas do completo anonimato a uma exposição terrivelmente invasora e nem sempre balizada apenas pelos valores da arte em si.

Continuamente repensada nas décadas que se sucederam à morte de Barthes, sua obra ainda se presta ao desenvolvimento e ao aprofundamento em temas que, surpreendidos muitas vezes em suas sutilezas pelo olhar perscrutador do crítico, tomaram rumos, nesses anos, que ainda podem ser analisados com a ajuda desse pensamento que, repetindo Calvet, “leva a ir mais longe” (1975, p. 14).

REFERÊNCIAS

AQUIN, Hubert. **Le sport et les hommes**. 1 vídeo, 58min, Montréal, 1961. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=pNd-TojHMDs>>. Acesso em : 14 fev. 2018.

BARTHES, Roland. **Aula**. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 1980

_____. **O óbvio e o obtuso**. Trad. Léa Novaes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

_____. **Roland Barthes por Roland Barthes**. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Estação Liberdade, 2003.

_____. **Inéditos, vol. 2: crítica**. Trad. Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2004a.

_____. **O grão da voz: entrevistas, 1961-1980**. Trad. Mario Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004b.

_____. **Le sport et les hommes**. Texte du filme *Le sport et les hommes*, d'Hubert Aquin. Montréal: Presses de l'Université de Montréal, 2004c.

_____. **O império dos signos**. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

_____. **O prazer do texto**. 6. ed. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2015.

_____. **Album**: inédits, correspondances et varia. Org. Éric Marty. Paris: Seuil, 2015.

BELLOUR, Raymond. La clé des champs. In: **Magazine littéraire**, n. 97, Paris, fév. 1975, p. 15-18.

BÉRUBÉ, Renald. Roland Barthes et Hubert Aquin, lecteurs sportifs. In: **Lettres québécoises**, n.115, Montréal, 2004, p. 45-46.

CAMPOS, Aluizio Mendes. **Dicionário francês-português de locuções**. São Paulo: Ática, 1980.

CALVET, Louis-Jean. Barthes: l'amont, l'aval (structuralisme et sémiologie). In: **Magazine littéraire**, Paris, fév. 1975, p. 13-14.

_____. **Roland Barthes, uma biografia**. Trad. Maria Ângela Villela da Costa. São Paulo: Siciliano, 1993.

DORT, Bernard. Barthes, un défi au théâtre. In: **Magazine littéraire**, Paris, fév. 1975, p. 10-11.

FXTOP. **Conversions dans le passé**. Site de conversão de divisas. Disponível em: <<http://fxtop.com/fr/conversion-devises-date-passee.php?A=1%2C250&C1=CAD&C2=EUR&DD=06&MM=04&YYYY=1960&B=1&P=&I=1&btnOK=Chercher>>. Acesso em : 14 fev. 2018.

HEATH, Stephen. Changer de langue. In: **Magazine littéraire**, Paris, fév. 1975, p. 18-19.

INP – Institut national du patrimoine. **Les dessins de Roland Barthes**. 1 vídeo. 5min55. Paris, 30 jun. 2014. Série Les trésors du Patrimoine Écrit: les documents de la Bibliothèque Nationale de France à la loupe. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Wbvvp_pSaI>. Acesso em: 14 fev. 2018.

LOUIT, Robert. Le discours du mythologue. In: **Magazine littéraire**, Paris, fév. 1975, p. 11-12.

MATTOS, João Paulo Juruena; BRETAUD, Robert. **Dicionário de idiomatismos francês-português/português-francês**. Rio de Janeiro: Marques Saraiva, 1990.

MORIARTY, Michael. **Roland Barthes**. Stanford, Califórnia: Stanford University Press, 1991.

PASQUET, Sylvaine. Les écrits de Roland Barthes. In: **Magazine littéraire**, Paris, fév. 1975, p. 20-23.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. O desprazer do texto. In: **Peixe elétrico**, abr. 2017. Disponível em <<https://www.peixe-eletrico.com/single-post/2017/04/06/O-desprazer-do-texto>>. Acesso em: 13 fev. 2018.

SAMOYAUULT, Thiphaine. **Roland Barthes, biographie**. Paris: Seuil, 2015.

SOLLERS, Philippe. Pour Barthes. In: **Magazine littéraire**, Paris, fév. 1975, p. 9.

STAFFORD, Andy. **Roland Barthes**. London: Reaktion Books, 2015 (Col. Critical Lives).

COMO VIVER JUNTO



Eurídice Figueiredo

Como viver junto, título do curso que Roland Barthes deu no ano acadêmico de 1976-1977 no Collège de France, foi publicado em livro, como os outros cursos: *A preparação do romance I*, *A preparação do romance II* e *O neutro*. Os organizadores desses livros usaram as anotações de Barthes, assim como os áudios das aulas do Collège, que são sempre gravadas. Não se trata, pois, de um livro escrito por Barthes. Publicado só em 2003, não teve, portanto, repercussão em autores dos anos 1980 ou 1990.

Hoje, passados quarenta anos em que ocorreram enormes transformações, com o advento do telefone celular no formato *smartphone*, a popularização da Internet com suas redes sociais²¹ – canais de manifestação dos chamados *haters*, de divulgação de *fake news*, criando uma nova era, a era da pós-verdade –, creio que “como viver junto?” é uma pergunta que muitas pessoas devem (ou deveriam) estar se fazendo. A ascensão de líderes de Direita, com suas políticas xenófobas e moralistas, reforça uma sensação de mal-estar

²¹ No entanto, é preciso dizer que movimentos de minorias têm usado de maneira eficiente as redes, que parecem ser um instrumento competente para o agenciamento e o empoderamento dessas minorias.

social para todos aqueles que apreciam a liberdade que só a democracia proporciona. No Brasil atual, com suas políticas retrógradas e censura às artes, surge o desejo de fugir para algum lugar melhor. Falta definir a companhia que se terá nessa nova Pasárgada para conciliar independência e sociabilidade. Assim, minha reflexão parte da questão proposta por Barthes e pretende ver como hoje ela se apresenta, se ainda resta alguma forma de utopia nesse viver junto.

Como em *Fragmentos de um discurso amoroso*, Barthes parte de uma fantasia, transmutada em uma palavra que, neste caso, é idioritmia, palavra que encontrou no livro *L'été grec*, de Lacarrière: do grego *ídios* (próprio) e *rhythmós* (ritmo), o termo designa o fato de pessoas escolherem viver junto segundo seu próprio ritmo, sem sucumbir ao frenesi das grandes cidades. Nesse tipo de comunidade, cada indivíduo preserva sua independência, ao mesmo tempo em que deve se satisfazer ou se acomodar ao desejo de todos, a fim de não haver atritos. Escrito em forma de fragmentos (como acontece frequentemente com Barthes), ele segue a ordem alfabética com o intuito de marcar sua recusa de qualquer ordenamento classificatório. Contudo, essa ordem alfabética não pôde ser seguida de maneira estrita na tradução (assim como aconteceu com *Fragmentos...*).

Barthes supõe dois eixos, o espacial e o temporal, ou seja, decide-se viver junto num cenário (espaço) de maneira definitiva (duração no tempo). Outro elemento fundamental é que o viver junto não deve se referir ao casal, nem a uma grande coletividade (uma nação, uma cidade). Trata-se sempre de um pequeno grupo, no mínimo de três e, para Barthes, o ideal seria de 8 a 10 pessoas. Segundo ele, o que fascina no pequeno grupo é o estado de autarquia, isto é, o fechamento em si mesmo.

Barthes se debruça sobre comunidades religiosas do Oriente e do Ocidente, sobre eremitas, cenobitas e anacoretas. Analisa

também a dimensão espacial e a sociabilidade de algumas obras literárias, ainda que nenhuma dela crie realmente uma comunidade idiorrítmica: em *Pot-Bouille*, de Émile Zola, há um mundo burguês hierarquizado; em *A sequestrada de Poitiers*, de André Gide, a protagonista está enclausurada em seu quarto, imunda e isolada do mundo; em *Robinson Crusóé*, de Daniel Defoe, o personagem se encontra sozinho numa ilha deserta até a chegada de Sexta-Feira que é, contudo, mudo; e, finalmente, em *A montanha mágica*, de Thomas Mann, todos estão num sanatório para tratamento da tuberculose. É significativo que Barthes tenha colocado esse romance, visto que se passa num sanatório, ambiente que ele conhecia muito bem – já que teve tuberculose, como os personagens. Ele afirma que o livro era, para ele, "muito pungente, deprimente, quase intolerável", devido à sua experiência; ele teria ficado mal durante a sua (re)leitura (BARTHES, 2013, p. 31). Durante a Ocupação, Barthes esteve no sanatório de Saint-Hilaire-du-Touvet, como comenta oralmente na aula (BARTHES, 2013, nota 19, p. 71). Ao longo do curso, os alunos sugerem outros títulos de obras, embora nenhuma seja realmente analisada.

Um exemplo que Barthes dá e que continua atual é o do abandono da cidade grande para ir morar em cidades pequenas ou até mesmo no campo. Isso já acontecia com comunidades *hippies* nos anos 1970. Hoje vemos alguns velhos que decidem ir viver juntos para não depender dos filhos e, sobretudo, para evitar serem enviados por eles às chamadas eufemisticamente de "casas de repouso", como se pode ver no filme (de 2010) *Et si on vivait tous ensemble?* (*E se vivêssemos todos juntos?*), de Stéphane Robelin, com Jane Fonda no papel principal. Começam a existir empreendimentos imobiliários voltados para esse público, inclusive no Brasil, chamados de *cobousing* (coabitação). Segundo

Barthes, todo agrupamento com preocupação idiorrítmica tem sempre um *telos* que se exprime por uma "palavra-maná". Se para os *hippies* essa palavra era felicidade, para os velhos de hoje essa palavra seria, talvez, a ajuda mútua.

Um outro elemento forte no raciocínio de Barthes é que todo grupo idiorrítmico foge ao/do poder, portanto, no interior dele não pode haver um líder, um chefe. Talvez por isso ele imagina que uma tal organização seja possível só com grupos muito reduzidos (de no máximo 10 pessoas, como disse antes). Sem autoridade, é preciso uma distância física para não haver opressão e, principalmente, é preciso respeito mútuo. "O Viver-Junto, sobretudo idiorrítmico, comporta uma ética (ou uma física) da distância, entre os sujeitos que coabitam. É um tremendo problema – sem dúvida, o problema fundamental do Viver-Junto (...)" (BARTHES, 2013, p. 141).

Esse tipo de comunidade mantém-se marginal e não se interessa pela política e pelo poder, portanto tende a ignorar as notícias veiculadas pela mídia porque vive em autarquia. Esse é um ponto difícil de ser concebido hoje com a alta conectividade, ainda que se possam encontrar lugares longínquos, sem sinal para telefone, computador e televisão. Mas atenção: se parecer contestatório demais, esse tipo de agrupamento pode ser reprimido porque o poder não tolera grupos marginais.

Mesmo entre pessoas que escolheram viver juntas, sempre existe o risco da fofoca, da bisbilhotice que pode levar à desagregação do grupo. Embora Barthes não assinale isso, creio que o di-nheiro talvez esteja na origem de muitas incompreensões e brigas. Seguindo as postulações de Ruprecht Bion, Barthes assinala que o funcionamento dos pequenos grupos precisa ter: "1. um objetivo comum; 2. consciência dos limites do grupo; 3. capacidade de integrar ou de perder (flexibilidade); 4. ausência de subgrupos in-

ternos com limites rígidos; 5. liberdade para cada um; 6. relações interpessoais (mais de 3 pessoas)" (BARTHES, 2013, p. 257).

Para concluir com as reflexões de Barthes, vale destacar a palavra que marcaria com seu selo esse tipo de utopia social: a delicadeza. "Alcançaríamos, aqui, aquele valor que tento pouco a pouco definir sob o nome de 'delicadeza' (palavra um tanto provocadora no mundo atual). Delicadeza seria: distância e cuidado, ausência de peso na relação, e, entretanto, calor intenso dessa relação" (BARTHES, 2013, p. 260). O Soberano Bem para ele é essa ausência de manipulação, de imagens que visassem a alimentar o imaginário da relação.

Como assinala Claude Coste no prefácio da obra, a comunidade concebida por Barthes evoca a utopia de Rabelais que, no romance *Gargantua*, imaginava a abadia de Thélème cujo lema era "Faça o que quiser" (*Fais ce que voudras*). Ao contrário da norma das abadias, nela não haveria hierarquia. No entanto, se *Telema* significa vontade divina, isso indica que a vontade de cada um deveria se submeter à vontade divina. Os membros dessa abadia seriam todos nobres, em todos os sentidos – de nascimento e de educação. Em suma, seria uma comunidade constituída de seres excepcionais. Homem do Renascimento, Rabelais acreditava na bondade inata dos homens e mulheres que aí viveriam.

Ainda segundo Coste, a comunidade sonhada por Barthes, em última instância, só poderia se formar devido à "presença da literatura como única idiorritmia bem-sucedida, como harmonia futura entre a solidão de um escritor e a comunidade de seus leitores" (2013, p. xxxix). Essa observação nos leva ao livro *A experiência interior*, de Georges Bataille, que escreve que "não pode haver conhecimento sem uma comunidade de pesquisadores nem experiência interior sem comunidade daqueles que a vivem" (BATAILLE, 2016, p. 57). Reconhecendo que o ser humano não

vive sozinho, que ele precisa estar em relação com a alteridade, Bataille enfatiza o valor da comunicação no viver junto. "Ora, viver significa para ti não apenas os fluxos e os jogos fugidios de luz que se unificam em ti, mas também as passagens de calor ou de luz de um ser a outro [...]: as palavras, os livros, os monumentos, os símbolos, os risos não são mais do que os caminhos desse contágio, dessas passagens" (BATAILLE, 2016, p. 131).

Outro livro que faz parte do conjunto de reflexões sobre o agrupamento solidário de leitores é *A comunidade inoperada*, de Jean-Luc Nancy, o qual menciona rapidamente Barthes ao afirmar que a experiência literária estava compreendida na experiência da comunidade e cunha a expressão "comunismo literário" para designar uma partilha da comunidade na e por sua literatura (NANCY, 2016, p. 57), expressão que ele acaba rejeitando em outro capítulo do mesmo livro, porque não quer que a ideia de comunidade passe pela existência das obras, conforme o título de seu livro indica (inoperada, tradução de *désœuvrée*, termo que ele toma emprestado de Blanchot em *L'entretien infini*, de 1969).

Jean-Luc Nancy dialoga, em seu livro, com outros pensadores, com destaque para *A experiência interior*, de Georges Bataille (1954), que, por sua vez, escreve em presença de Nietzsche, como ele explica: "É a partir de um sentimento de comunidade que me liga a Nietzsche que nasce em mim o desejo de comunicar e não de uma originalidade isolada" (*apud* NANCY, 2016, p. 76).

Logo após a publicação da primeira versão de *A comunidade inoperada*, ainda em forma de artigo, na revista *Alea*, Maurice Blanchot escreveu *A comunidade inconfessável* (1983) em debate aberto com Nancy. Assim, podemos ver que esses quatro filósofos, dois vivos (Blanchot e Nancy) e dois mortos (Nietzsche e Bataille), através de seus livros, formam uma pequena comunidade que

poderia ser estendida a muitos outros autores os quais eles citam. Uma frase de Bataille aponta nessa direção: "não pode haver conhecimento sem uma comunidade de pesquisadores, nem experiência interior sem comunidade daqueles que a vivem [...] a comunicação é um fato que não se acrescenta de modo algum à realidade humana, mas que a constitui" (*apud* NANCY, 2016, p. 52).

Se Bataille ficou sem esperança por causa dos horrores da Segunda Guerra, Nancy, ao falar de comunidade no início dos anos 1980, tem em mente a ideia do comunismo, utopia do início do século que tinha virado pesadelo após as descobertas das atrocidades cometidas na União Soviética, sobretudo na época de Stalin, mas também em outros países da Europa Oriental e da China de Mao. Ou seja, a situação do mundo parece ser sempre desesperadora, o que nos impõe a necessidade de reagir, em combate sem trégua contra a inércia e o torpor. Como escreve Nancy (2016, p. 53, grifos do autor), trata-se "de pensar a sua exigência insistente e talvez ainda *inaudita*, para além de modelos ou de modelagens comunitaristas". Diante do fracasso dos modelos comunistas, ele diz ainda que a "exigência da comunidade é ainda inédita, que ela ainda deve ser descoberta e pensada" (NANCY, 2016, p. 53, grifos do autor). Em outras palavras, ainda que seja difícil teorizar a comunidade, Nancy reafirma a necessidade de um discurso sobre a comunidade, um discurso que tem implicações éticas e políticas.

Percorrendo autores de épocas diferentes, percebemos que em todas elas acontecem coisas terríveis. Às vezes somos levados a nos desesperar do ser humano, a nos desesperar de nossa sociedade. Uma metáfora da resistência à onipotência e à onipresença das tecnologias de dominação, usada por Didi-Huberman, é a dos vagalumes. Podemos nos perguntar se nesse nosso mundo globalizado e digital, em que as pessoas não falam mais umas com as

outras, mas olham avidamente para seus celulares, nesse mundo hiper iluminado e hiper controlado por mecanismos virtuais e por câmeras localizadas nas grandes cidades, seria ainda pertinente se perguntar onde andam os vagalumes? É o que faz Didi-Huberman no livro *A sobrevivência dos vaga-lumes*, no qual ele parte de uma situação colocada pelo cineasta Pier Paolo Pasolini, pessimista em relação à sobrevivência desses animaizinhos fosforescentes. Nas cenas dantescas da propaganda nazi-fascista, Didi-Huberman vê nos pirilampos uma imagem de resistência, pois eles "tentam escapar como podem à ameaça, à condenação que a partir de então atinge sua existência" (DIDI-HUBERMAN, 2014, p. 17).

Na obra de Pasolini haveria esses momentos em que as pessoas se tornam verdadeiros vagalumes, "seres luminescentes, dançantes, erráticos, intocáveis e *resistentes*" (DIDI-HUBERMAN, 2014, p. 23, grifo do autor). Poderíamos dizer, momentos de epifania acontecem, ainda que raramente. Aliás, Pasolini vê semelhança entre aos lampejos do desejo e os lampejos da arte, pois os jovens que os exprimem têm os mesmos olhos brilhantes quando falam tanto do desejo quanto da arte.

Em 1975, alguns meses antes de sua morte, Pasolini mostra-se pessimista: não vendo mais a dança dos vagalumes, fala do seu desaparecimento devido à persistência do fascismo na Itália, então governada pela Democracia Cristã de Aldo Moro. Foi nesse ano que ele fez o filme *Salò ou os 120 dias de Sodoma*, baseado no livro do Marquês de Sade, que evoca, ao mesmo tempo, a "República de Salò", quando Mussolini mantinha o governo títere da Alemanha, governando o norte da Itália a partir do balneário chamado Salò.

Ora, tanto na obra de Sade quanto no filme de Pasolini, a comunidade formada pelo grupo de velhos aristocratas, que se reúne no castelo para fazer o que querem com os corpos dos jo-

vens ali enclausurados, é o contrário da comunidade idiorrítmica tal como foi imaginada por Barthes. Nela estão dominadores (homens mais velhos e poderosos) e dominados (jovens de ambos os sexos, de classes inferiores): o prazer dos primeiros se paga ao preço do sofrimento dos jovens. Barthes observa que mesmo os libertinos seguem horários, ritos, de maneira que nem eles mesmos formam uma comunidade idiorrítmica (muito menos suas vítimas). "Ora, os libertinos sadianos (é seu paradoxo) transformam a fantasia em Lei, em Fé" (BARTHES, 2013, p. 89). A cena que se descortina para o leitor de Sade ou para o espectador do filme de Pasolini aproxima-se mais da tortura do que da sexualidade consentida. Além disso, os poderosos, como no estado de exceção, têm direito de vida e morte sobre as criaturas que estão ali a seu dispor, sem liberdade de ir e vir²².

Ao escrever e filmar em 1975, Pasolini dedica-se, segundo Didi-Huberman, ao "tema – trágico e apocalíptico – de um desaparecimento do humano no coração da sociedade atual" (DIDI-HUBERMAN, 2014, p. 29). Nesse mundo cheio de holofotes, em todas as esferas da vida pública e do entretenimento (futebol, televisão), não existiria mais lugar para os vagalumes, essas "lembranças um tanto pungentes do passado" (*apud* DIDI-HUBERMAN, 2014, p. 31).

Na Europa de hoje, refugiados vindos dos quatro cantos do planeta buscam um lugar para ficar. Didi-Huberman os chama de povos vagalumes, que fogem dos projetores do reino na tentativa de chegar a uma terra que os acolha. A cineasta Laura Wa-

²² Escrito no século XVIII, o ambiente concentracionário do livro do Marquês de Sade pode ser colocado em relação de similaridade com as plantações escravistas da América, em que os corpos negros eram submetidos à violência do poder (inclusive sexual) de uns poucos senhores brancos.

ddington passou vários meses nas periferias do campo da Cruz Vermelha em Sangatte, na França, filmando refugiados iraquianos e afegãos que tentavam atravessar o canal da Mancha para ir para a Inglaterra. O documentário, *Border*, que está disponível na Internet²³, mostra esse jogo de luz e sombras, holofotes da polícia, escuridão da noite, faróis de carros, lampejos de homens vagalumes que formam uma comunidade provisória na esperança de construir uma vida melhor longe de seu país natal. Didi-Huberman conclui seu livro reafirmando que os vagalumes não desapareceram: "alguns estão bem perto de nós, eles nos roçam na escuridão; outros partiram para além do horizonte, tentando reformar em outro lugar sua comunidade, sua minoria, seu desejo partilhado" (DIDI-HUBERMAN, 2014, p. 160).

Aliás, o sociólogo Zygmunt Bauman, no seu livro intitulado *Comunidade*, distingue duas visões distintas do termo comunidade: a dos privilegiados, de uma elite letrada, e outra, completamente diferente, a dos "deixados para trás", fugitivos que arriscam a vida em barcos precários, atravessam fronteiras em chamas, perseguidos por guerras sem fim; crianças que entram em países estrangeiros desacompanhadas; mulheres que são estupradas em suas fugas desesperadas. Podemos pensar que, em países como o Brasil, os negros e os indígenas são os excluídos do grande projeto da modernidade, os que buscam efetivamente formar algum tipo de comunidade. Só no agrupamento comunitário é que os desfavorecidos desse sistema social iníquo podem encontrar a força e o encorajamento para se afirmar no espaço público.

Bauman afirma que a palavra comunidade produz uma sensação boa, é "um lugar confortável e aconchegante", em suma,

²³ Disponível em: <<https://vimeo.com/135864188>>. Acesso em: 25 jan. 2019.

ela evoca aquilo "de que sentimos falta e de que precisamos para viver seguros e confiantes" (BAUMAN, 2003, p. 7-9), mas, infelizmente, comunidade é algo que não existe. Pertencer a uma comunidade é correlato de sentir-se protegido, porém, ao mesmo tempo, pode significar a perda de liberdade. Por essa razão não são os ricos, livres e cosmopolitas, que buscam a comunidade; são, antes, os pobres que necessitam de proteção. Quase nos termos de Barthes, Bauman²⁴ considera três elementos para a constituição e a continuidade da comunidade: ela deve ser pequena, autossuficiente, baseada no entendimento tácito dos participantes. Ele também assinala a necessidade do bloqueio dos canais de comunicação com o resto do mundo (hoje mais difícil por causa da *Internet*). Entretanto, ele vê um fosso entre a utopia da comunidade sonhada e a realidade da comunidade existente que se parece mais com "uma fortaleza sitiada, continuamente bombardeada por inimigos [...] de fora e frequentemente assolada pela discórdia interna" (BAUMAN, 2003, p. 19).

As elites globais, que viajam para os grandes centros de poder, não encontram o outro, o diferente, o estrangeiro, senão na forma de prestadores de serviços (motoristas, camareiras); vivem em bolhas, fogem de qualquer ideia de comunidade. Esses poderosos não estão dispostos a reconhecer que seus privilégios se baseiam na chamada meritocracia, que defendem como sendo o valor maior da vida pública. Bauman assinala que tanto os pobres, os refugiados, os migrantes, quanto os membros das elites globais falam de comunidade, mas a palavra designa coisas diferentes: os primeiros buscam formar "comunidades éticas" que possam lhes dar certeza, segurança e proteção, enquanto os afortunados, pertencentes

²⁴ Em diálogo com o antropólogo Robert Refield.

às "comunidades estéticas", procuram identificações com celebridades que performam em público sua intimidade em entrevistas, dando-lhes a ilusão de pertencer a um mundo próprio.

Bauman levanta a questão das chamadas "minorias étnicas" nos países ocidentais regidos pelo multiculturalismo, que as confinam ao isolamento sob o argumento de que elas querem preservar sua identidade e não são assimiláveis. Na distribuição dos bairros, pode-se perceber a formação de verdadeiros guetos: africanos, árabes, chineses, latinos, cada "minorias étnica" é levada a formar suas comunidades, não necessariamente por escolha própria. Por outro lado, os bairros ricos são super vigiados a fim de se evitar a entrada dos intrusos, os outros, os diferentes. Os moradores dos guetos não podem entrar (senão como prestadores de serviço) nos bairros dos ricos; ao contrário, os ricos não querem entrar nos guetos.

No caso brasileiro, as favelas são emblemáticas da noção de gueto: habitadas pelos pobres, não têm serviços, não têm proteção da polícia, ficam entregues ao banditismo e à lei do mais forte. Assim, não se pode considerar que as favelas sejam comunidades solidárias e acolhedoras, ao contrário: são zonas conflagradas, dominadas pela violência e pelo medo. "A vida no gueto não sedimenta a comunidade. Compartilhar o estigma e a humilhação pública não faz irmãos os sofredores; antes alimenta o escárnio, o desprezo e o ódio" (BAUMAN, 2003, p. 110). Morar na favela implica não arrumar emprego porque o endereço assinala o caráter de marginal, com o duplo sentido de viver às margens da sociedade e de ser criminalizado. Morar na favela não significa pertencer a uma comunidade porque o gueto não forma os laços necessários que deem o sentido de segurança; a própria existência da favela confirma a política de exclusão social em uma configuração espacial na cartografia da cidade.

Embora, ao final do seu livro, Didi-Huberman refute o pessimismo de Pasolini, ele reconhece que o momento atual não dá muitas esperanças, pelo contrário: "como não ver operar esse neofascismo televisual de que ele [Pasolini] nos fala, um neofascismo que hesita cada vez menos, diga-se de passagem, em reassumir todas as representações do fascismo histórico que o precedeu?" (DIDI-HUBERMAN, 2014, p. 39).

Se Pasolini acreditava nos vagalumes como metáfora da cultura de resistência, eles devem realmente ter desaparecido porque a cultura mercantil está mais a serviço da barbárie do que da defesa do humano. No entanto, reconhecer isso seria se render a essa mesma barbárie, adverte Didi-Huberman, seria não ver as possibilidades existentes, ainda que tênues. "É, portanto, não ver o espaço – seja ele intersticial, intermitente, nômade, situado no improvável – das aberturas, dos possíveis, dos lampejos, dos apesar de tudo" (DIDI-HUBERMAN, 2014, p. 42). Boaventura de Souza Santos (2010) fala de "sociologia das emergências" justamente para designar esse cuidado que se deve ter a fim de detectar esses pequenos sinais de mudança, de aparecimento de forças populares, de ruptura dos padrões de dominação.

Considerando, com Didi-Huberman, que as possibilidades de aparecimento de reação a esse massacre só podem se dirigir a uma parte da sociedade e não à sociedade como um todo, temos de admitir que só a arte tem a potência disruptora. Por isso mesmo, o mercado desenvolve estratégias para domesticá-la, enquanto os arautos dos fundamentalismos se esforçam para censurá-la. Como diz Nancy, a comunidade, na sua resistência, tem uma exigência política que não se pode reprimir. "Essa exigência política exige por sua vez algo da 'literatura', a inscrição de nossa resistência infinita" (NANCY, 2016, p. 128).

REFERÊNCIAS

BARTHES, Roland. **Como viver junto**. Simulações romanescas de alguns espaços cotidianos. Cursos e seminários no Collège de France, 1976-1977. Sob a direção de Éric Marty. Texto estabelecido, anotado e apresentado por Claude Coste. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2013.

BATAILLE, Georges. **A experiência interior** – Seguida de Método de meditação e Postscriptum 1953. Suma ateológica Vol. 1. Trad., apresentação e organização de Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica, 2016.

BAUMAN, Zigmunt. **Comunidade**. A busca por segurança no mundo atual. Trad. Plínio Dentzien. Rio de Janeiro: Zahar, 2003.

BLANCHOT, Maurice. **La communauté inavouable**. Paris: Les Éditions de Minuit, 1983.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Sobrevivência dos vagalumes**. Trad. Vera Casa Nova e Márcia Arbex. Revisão de Consuelo Salomé. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

NANCY, Jean-Luc. **A comunidade inoperada**. Prefácio de Márcia Sá Cavalcante Schuback. Trad. e notas de Soraya Guimarães Hoepfner. Rio de Janeiro: 7letras, 2016.

SANTOS, Boaventura de Souza. Para além do pensamento abis-

sal: das linhas globais a uma ecologia dos saberes. In: SANTOS, B. S., MENEZES, M. P. (Orgs). **Epistemologias do sul**. São Paulo: Cortez, 2010, p. 31-83.

A TEATRALIDADE EM *INCIDENTES*:

um ensaio sobre tudo aquilo que cai, como uma folha



Álvaro Perini Canholi

O teatro se fez presente muito cedo na vida do escritor francês Roland Barthes. Enquanto aluno da Sorbonne, nos anos de 1930, participou da criação do Grupo de Teatro Antigo, ao lado de outros jovens estudantes, e se arriscou com certo “receio”, segundo Christophe Bident, na arte da interpretação, assumindo o papel de Dario na tragédia *Os Persas*, de Ésquilo (2006, p. 47). Mas foi nos anos de 1950, junto à “grande aventura da revista *Théâtre Populaire*” (CALVET, 1993, p. 128) que Barthes encontrou lugar fértil para unir o teatro à sua verdadeira inclinação: escrever.

Naquele momento, Robert Voisin, após ler alguns artigos publicados por Barthes sobre a arte teatral na revista de Maurice Nadeau, *Les Lettres Nouvelles*, o convidou para se juntar ao grupo e a seu projeto, que defendia uma particular ideia em relação ao teatro, “fundada na esteira do *Théâtre National Populaire* de Jean Vilar, e abrigada cada vez mais radicalmente sob o signo do teatro materialista de Bertold Brecht” (BIDENT, 2006, p. 48). Ao lado de Bernard Dort, foi um dos eixos dessa revista e, a partir daí, desenvolveu-se sua rica e célebre produção no que toma a reflexão do teatro de sua época; aliás tão famosa quanto suas outras incursões no campo da crítica.

Entretanto, segundo Bident, ao tomarmos como foco os escritos de Roland Barthes, é possível afirmar: o escritor francês contempla o teatro em toda a parte. Um teatro – é importante dizer –, que transborda o teatro propriamente dito e que nos leva à noção de “teatralidade”. Bident indica que “a teatralidade acompanha cada momento do trabalho de Roland Barthes; é uma obsessão determinante e produtiva: produz os efeitos maiores de um pensamento tanto mais coerente quanto mais descontraído e divagante” (2006, p. 48).

Assim, devemos ressaltar – ainda ancorados em Bident – que Barthes não se interessou de início pelo assunto específico em torno da ideia de “teatralidade”, tão pouco se tornou um teórico dessa questão. Mas é possível dizer que o escritor levou sua reflexão para além dos horizontes estimados.

Há uma célebre definição barthesiana de teatralidade, presente no texto *Le théâtre de Baudelaire* (2002), que discorre sobre o teatro do poeta francês. De acordo com Arthur Belloni, no artigo “O corpo e as coisas: a dissolução da fronteira entre o vivo e o não vivo na cena contemporânea”, naquele texto Barthes se questiona de forma “aporética” ao lançar a pergunta “O que é a teatralidade?” (2009, p. 218). Eis sua resposta:

[...] é o teatro menos o texto, é uma espessura de signos e de sensações que se edifica no palco a partir do argumento escrito, é aquela espécie de percepção ecumênica dos artifícios sensuais, gestos, tons, distâncias, substâncias, luzes, que submerge o texto sob a plenitude de sua linguagem exterior (OC, II, p. 304-305).

Para Belloni, essa definição possui o mérito de promover um reconhecimento da materialidade cênica, mas pode sugerir “uma falsa ideia de sumarização apaziguadora quanto ao significado de teatralidade” (2009, p. 218-219). Nesse caminho, ele recorre a Patrice Pavis, mais precisamente ao seu *Dicionário do Teatro* (1999), direcionando-se à análise do verbete “teatralidade”, onde encontramos um alerta a respeito da banalização da ideia do teatral como puramente espacial, visual e expressivo no tocante à cena.

Na esteira dessas reflexões, Jean-Pierre Sarrazac indica que definir a teatralidade, como ocorre frequentemente, a partir do distanciamento do teatro em relação ao texto “não é falso, mas pode levar ao uso unívoco e abusivo da noção” (2013, s. p.). Todavia, para Sarrazac, Barthes preveniu-nos contra essa redução, pois

[...] ao mesmo tempo em que define a teatralidade como “o teatro menos o texto”, introduz o paradoxo que faz da teatralidade um “dado de criação, não de realização”. A partir daí, pode-se concluir que a posição barthesiana é ambígua? Sim, se considerarmos que não esclarece, de fato, as relações que o texto mantém com os outros componentes da representação teatral. Não, na medida em que preserva a possibilidade de uma relação dialética, ou de uma tensão, entre esses componentes (2013, s. p.).

Dessa forma, somos levados a corroborar a ideia de Sarrazac presente na reflexão exposta, compartilhando a extensão de que, para Barthes, a teatralidade é aquilo que permite pensar o teatro não sem o texto, mas a partir de sua realização ou seu devir cênico.

Na verdade, a teatralidade extravasa o texto. Até porque, como diria o próprio Barthes no prefácio de *Sade, Fourier, Loyola*, “teatralizar é ilimitar a linguagem” (OC, III, p. 703). É que, segundo Bident (2006, p. 48), para o crítico francês, a teatralidade não é o teatro: ela seria a “suspensão”, a “divisão”, ou a “contradição”.

A teatralidade não é o teatro, mas ela, a *priori*, está no teatro. Por isso ela se desprende, segundo Bident, do “teatro múltiplo” de Brecht, aquele que “mostra, que cita e repete [...] que recorta os gestos, compõe as figuras, interrompe as narrativas” (2006, p.48); para utilizar uma definição apreciada por Barthes em relação ao teatro brechtiano, é o teatro do “*gestus*”. É este gesto teatral que parece ser conduzido por Barthes a outros campos, entre eles o literário. Neste sentido, Bident sintetiza:

[...] a teatralidade consiste, ao mesmo tempo, em produzir um signo e denunciá-lo: o que contribui para desalienar a representação. É exatamente o que Barthes não cessará de repetir acerca da teatralidade dos signos literários, de *O grau zero da escrita a Fragmentos de um discurso amoroso*, é “o gesto fatal pelo qual o escritor aponta, com o dedo, a máscara que usa” (2006, p. 48).

Qual seria, então, reflete o pesquisador francês, a tarefa do crítico literário, do mitólogo? “Uma tarefa teatral, realizar um *gestus*. Como no teatro brechtiano: tomar um objeto, expô-lo, explicá-lo, distanciar-lo. E é essa desalienação que oferece ao leitor, ao espectador” (Ibidem, p. 48). Qual seria – nós refletimos –, a máscara que Barthes porta em *Incidentes*? Parece-nos que a teatralidade ali opera. Há, talvez, aquele gesto teatral indicado por Bident,

que transcende a ideia centrada no *gestus* de Brecht, rumo ao caminho sempiterno da arte, da linguagem, do texto barthesiano.

Sim, teatralizar é também tornar a linguagem ilimitada. Nesse sentido, ainda localizados em *Bident*, somos instigados a comungar com mais uma de suas reflexões, onde encontramos que “as categorias que se colocam, o jogo dessas oposições que transbordam todo paradigma, o romanesco oposto ao romance, a estruturação oposta à estrutura, a produtividade oposta ao produto, definem a teatralidade do texto”, mesmo porque, indica ele assentado no crítico francês, “a cada vez, o primeiro termo distancia o segundo, diz Barthes, como um ‘gesto anafórico sem conteúdo significativo’” (BIDENT, 2006, p. 48).

Desse modo, essa ubiquidade expressa por *Bident* referente ao tema ou ao processo da teatralidade na obra de Barthes acaba por nos conduzir aos textos ditos “não teatrais” produzidos pelo escritor francês. Por isso, ressaltamos que as reflexões expostas nos escritos de *Bident* abrem novos campos de pesquisa no que toca a ideia de “teatralidade”. Realmente, para o professor, ela se encontra ligada a todos os conceitos maiores de Barthes, como a “estrutura”, o “prazer” ou o “neutro”; ela perpassa, assim, toda a produção do autor.

Assim, instigados pelas reflexões de *Bident* quanto à noção de um “gesto teatral” conduzido pelo escritor francês, encontramos caminhos para deslindar parte de nossas inquietações surgidas quando da leitura de certas anotações em um dos cadernos de viagem de Barthes : falamos de *Incidentes*.

Esta obra nos apresenta registros de situações experienciadas por seus sentidos no Marrocos, no ano de 1969, principalmente nas cidades de Rabat (onde ele inicia sua estadia, no início do ano universitário) e Tânger, para depois passar por alguns locais no sul daquele país.

Louis-Jean Calvet revela que, segundo François Wahl, Barthes estava organizando, antes de sua morte, a publicação destas anotações sobre o Marrocos, esta espécie de diário de viagem produzido durante a temporada em que atuou como professor na Faculdade de Letras de Rabat. Para Calvet, o texto, publicado apenas em 1987, é “surpreendente”, pois Barthes “habituaado a uma linguagem discreta, cheia de moderação, utiliza aqui uma linguagem permeada por grande crueza” (1993, p. 202).

Ao depositarmos nosso olhar em *Incidentes*, fomos conduzidos a uma reflexão acerca da teatralidade dos “signos literários” presentes naqueles textos; a esta transposição de limites da linguagem de seus escritos, em forma de fragmentos, por meio de um gesto teatral. Nesse caminho, acabamos por tatear possíveis e primeiras aproximações com a noção de “teatralidade” expressa por Josette Féral (1982) que, segundo Patrícia Leonardelli (2011), “ultrapassa o âmbito das artes da cena”, resvalando em outros campos, como a literatura.

Conceitos como “teatralidade”, mas também “performatividade”, “teatro performativo”, e ainda, “teatro pós-moderno” e “teatro pós-dramático” têm, segundo Leonardelli, afirmado sua potência epistemológica no, chamado por ela, “dinâmico quadro referencial das artes contemporâneas. [...] Sua eficiência ultrapassa o âmbito das artes da cena (artes do corpo, artes cênicas), servindo como ferramenta teórica de conceituação para a literatura, o cinema, e outras áreas” (2011, p. 02). Nesse sentido, ela adverte que a terminologia proposta por Féral “constitui, em si, um modelo autônomo de análise dos fenômenos teatrais de nossa época” (LEONARDELLI, 2011, p. 02).

Sendo assim, o contato com as pesquisas de Féral, mediado pelo estudo de Leonardelli, intitulado “Teatralidade e Performa-

tividade: espaços do devir, espaços em devir”, nos fornecem caminhos para expandir a reflexão aqui principiada e indicar, por conseguinte, aqueles pelos quais esta pesquisa, que se encontra em processo, seguirá. Leonardelli revela que a teatralidade em Féral não se direciona aos elementos e convenções tipicamente associados ao Teatro e ao fazer teatral; “de fato, é exatamente o oposto” (2011, p. 04).

Tomemos como foco a seguinte reflexão de Féral:

[...] teatralidade tem pouco a ver com a natureza do objeto investido — o ator, o espaço, objeto ou evento — nem é necessariamente o resultado de uma pretensa ilusão, um faz-de-conta ou uma ficção. Se fossem estas condições pré-requisitos da teatralidade, nós não estaríamos aptos a identificar sua presença nos acontecimentos diários. Mais do que uma propriedade com características analisáveis, a teatralidade parece ser um processo que tem a ver com um “olhar” que postula e cria um espaço virtual, distinto, que pertence ao outro, por onde a ficção pode emergir [...] o olhar do espectador cria uma ruptura espacial por onde a ilusão emerge – ilusão cujo veículo o espectador selecionou de vários eventos, comportamentos, corpos físicos, objetos e espaço sem considerar a natureza real ou ficcional da origem do veículo. A Teatralidade ocorreu sob duas condições: primeiro, através de uma realocação feita pelo *performer* do espaço cotidiano que ele ocupa; segundo, através de um olhar do espectador que emoldura

o espaço cotidiano que ele não ocupa. Tais condições criam uma ruptura entre o espaço “fora” e o espaço “dentro” da teatralidade. Esse espaço é o espaço do “outro”, é o espaço que define tanto a alteridade quanto a teatralidade (FÉRAL *apud* LEONARDELLI, 2011, p. 04-05).

Ou seja: para Féral, “a teatralidade demanda um encontro de *alteridades*, não necessariamente *indivíduos* (prescinde da participação de atores)” (LEONARDELLI, 2011, p. 05). Ora, parece-nos que essa ideia de teatralidade conduzida e refletida por Féral pode apresentar convergências com as expressas por Barthes, principalmente se interpostas por estudos que tomam a teatralidade na produção teórica barthesiana. Uma breve exegese da noção de teatralidade, partindo dos escritos de Barthes, passando por sua retomada e sua transposição nas ideias de pensadores da arte teatral atual – notadamente aqui as de Bident – e chegando a discussões contemporâneas centradas nesse conceito e expandindo-o para outras esferas artísticas – conduzidas por Féral – parece-nos um caminho interessante para compreender como a teatralidade pode se manifestar nos textos de Barthes. Ou, antes, no seu olhar.

Dessa forma, é na colisão, no choque e no encontro destas visões coetâneas que descobrimos direções não só para o trabalho de investigação acerca das pesquisas teóricas de Barthes, mas antes, na análise de alguns de seus outros escritos, aqueles produzidos por um “Barthes Amador”, conforme encontramos em sua obra *O rumor da língua* (2004), no ensaio “Durante muito tempo, fui dormir cedo”:

Coloco-me realmente na posição de quem *faz* alguma coisa, e não mais de quem fala *sobre* algu-

ma 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 prática: passo para outro tipo de saber (o do Amador) (2004, p. 363).

Entendemos esta persona assumida por Barthes na figura do “Amador”, tal como expressado pela pesquisadora do Cinema Gabriela Trujillo: é aquele que ama, “que quer voltar a produzir prazer, renovar o gozo, já que ama” (2017, p. 58). Sendo assim, seria possível, então, encontrarmos esta ideia de “teatralidade”, expressa por Féral, ou melhor, esse processo, este “olhar o outro”, este criar um “espaço-outro”, um “encontro de alteridades”, em textos-incidentes de Barthes? Na busca por tatear essas possibilidades neste breve ensaio, observemos os seguintes fragmentos:

No Marrocos, recentemente...

O barman, numa estação, desceu para colher uma flor de gerânio vermelho e a pôs num copo de água, entre a máquina de café e a dispensa bastante encascorada onde ele deixa jogadas xícaras e guardanapos sujos.

[...]

Duas velhas americanas pegam à força um velho cego e o fazem atravessar a rua. Mas o que esse Édipo teria preferido era dinheiro: dinheiro, dinheiro, não ajuda.

[...]

Abder – quer uma toalha limpa que, por temor

religioso da sujeira, é preciso colocar ali, ao lado, para se purificar mais tarde do amor (BARTHES, 2014, p. 13-15, grifos do autor).

Podemos constatar nestes relatos de encontros, notas de coisas vistas, ouvidas e sentidas no Marrocos, que o que opera, ali, pode ser um olhar, como diria Leonardelli, de “reconhecimento do outro”. Estes objetos, circunstâncias, pessoas, mulheres e homens, velhos e jovens, pretensos e reais encontros, alguns amorosos, incidentes – ou como diria o próprio escritor em *Roland Barthes por Roland Barthes*, conforme nos indica François Wahl em sua nota para a edição de *Incidentes*, “tudo aquilo que cai, como uma folha” (2004, p. IX) –, despertam, como encontramos em Leonardelli, a consciência do espectador Barthes para a teatralidade das situações, e “mesmo que esse indivíduo observado não tenha, em si e nas suas ações, qualquer intenção ou consciência teatrais, *a priori*, o espectador pode *inscrever* a teatralidade no espaço real que ambos ocupam” (2011, p. 06, grifos do autor). Aqui, podemos deduzir, temos Barthes atuando como um espectador-escritor. Vejamos outros casos. Novamente, aos fragmentos:

Na praça do pequeno Socco, camisa azul ao vento, figura de Desordem, um rapaz enfurecido (quer dizer, aqui, com todas as marcas da loucura) gesticula e invectiva contra um europeu (Go home!). Ele desaparece. Alguns segundos mais tarde, uma cantoria anuncia a aproximação de um enterro; o cortejo aparece. Entre os que carregavam (alternadamente) o caixão, o mesmo rapaz, provisoriamente ajuizado.

[...]

Uma menina é corrigida em público pela mãe camponesa. A menina solta gritos. A mãe permanece calma, obstinada; ela agarrou os cabelos da filha como uma peça de roupa e bate nela com golpes regulares na cabeça. Imediatamente, fecha-se a roda. Julgamento do massagista: a mãe está certa. – Mas por quê? – A menina é uma puta (na verdade, ele nada sabe sobre ela) (BARTHES, 2014, p. 13-16, grifos do autor).

Ao vermos esses excertos, notamos que naquele momento, talvez, o espectador Barthes é atingido, conforme encontramos em Leonardelli – ao discorrer ainda sobre as teorias de Féral –, por uma “situação de intenção teatral” e, por consequência, seguindo a ideia da pesquisadora, “re-semiotiza o espaço conforme sua capacidade de efabulação. O estímulo para a ruptura ficcional se dá pela intenção teatral dos indivíduos-*performers* em semiotização altamente flutuante” (2011, p. 06), ou seja, os homens que discutem, o embate entre mãe e filha, o contraste entre os observadores Barthes e o massagista, todos são “performadores operando no limite entre a atuação dramática e a ação cotidiana, a personagem e a personalidade, o discurso cotidiano e aquele dramático” (2011, p. 06). Temos aqui o “jogo de oposições” que salta da teatralidade das situações para a teatralidade do texto, revelando o que entendemos ser o (ou fazer parte do) gesto teatral indicado por Bident. Notamos a teatralidade operando em camadas: primeiro no *performer*/observador e depois no *performer*/escritor.

Amparados na teoria de Féral (1982), refletida por Leonardelli, podemos observar, nos extratos apresentados, que é justa-

mente essa “capacidade de inscrição da ficção em acontecimentos e espaços cotidianos” que possibilita o desencadeamento do processo da teatralidade “para além do campo privilegiado da semiotização teatral” (2011, p. 06), sugerindo aqui, conforme expresso pela teórica, uma “metafísica da teatralidade”, o que, para Leonardelli, abre um vigoroso campo de debate.

Segundo a pesquisadora, este processo se inicia quando alguns dos participantes (performador, espectador, ou mesmo uma relação homem-objeto) que estão no mesmo espaço “agindo, vendo e sendo vistos”, recebem um estímulo e, por caminhos não explicados por Féral – conforme indica Leonardelli –, “identificam um elemento de alteridade” (2011, p. 06-07).

Ainda de acordo com Leonardelli, “o encontro e reconhecimento do ‘outro’, e, fundamentalmente, do ‘espaço do outro’ como ‘outro’ representa, aqui, o instante de distanciamento, de descolamento do participante daqueles domínios que ele reconhece como ‘reais’, por serem mais próximos de suas referências do cotidiano” (2011, p. 07). Dessa forma, este encontro provoca, como vemos em Féral, uma “ruptura” pela qual a ilusão atina um lugar para emergir. Assim, “o participante entra em uma zona de significados fugidios, cujos sentidos serão construídos exatamente na medida em que se define o desenho ficcional de sua inscrição” (LEONARDELLI, 2011, p. 07).

Conforme Leonardelli, Féral utiliza a expressão *framed theatrical space*, que, na tradução sugerida por ela, é algo como “espaço teatral enquadrado/emoldurado”, para definir

[...] metafisicamente o *locus* em que tal operação se processa, mas que, de fato, se refere à própria capacidade de operar (emoldurar, enquadrar, recortar,

desenhar; enfim, dar forma) a efabulação nas relações com o espaço, de criar e inscrever diversos desenhos ficcionais mediante múltiplos estímulos desencadeados pelo encontro de alteridades (LEONARDELLI, 2011, p. 07).

Dessa forma, somos levados a vivificar a conclusão de Féral dentro de nosso estudo, afirmando que a teatralidade consiste “tanto em situar o objeto ou o outro em um ‘espaço teatral emoldurado/recortado’” (*apud* LEONARDELLI, 2011, p. 07), como pudemos verificar rapidamente nos últimos fragmentos aqui expostos, “quanto em transformar um simples evento em signos de tal maneira que ele se transforme em espetáculo” (2011, p. 07), segundo constatamos nos exemplos iniciais.

Finalmente, ainda compartilhando a análise conduzida por Josette Féral e diante do já exposto,

[...] a teatralidade parece ser, mais do que uma propriedade; de fato, nós podemos chamá-la de um processo que reconhece sujeitos em processo, é um processo de olhar e ser olhado. É um ato iniciado em um ou dois espaços possíveis: tanto aquele do ator quanto do espectador. Em ambos os casos, esse ato cria uma ruptura do cotidiano, que se transforma no espaço do outro, o espaço onde o outro tem lugar. Sem tal ruptura, o cotidiano permanece intacto, excluindo a possibilidade da teatralidade, e menos ainda do teatro em si (FÉRAL *apud* LEONARDELLI, 2011, p. 7).

É deste processo de olhar e ser olhado que parece nascer aqueles incidentes marroquinos revelados por Barthes e, neste caminho, comprovamos: sim, o escritor francês vê o teatro em tudo, e é justamente no campo deste olhar que visamos adentrar. Um olhar expresso por um *Barthes Teórico*, mas também por aquele *Barthes Amador* já citado. O olhar do *Barthes Escritor*, de um *Barthes Observador*, um *Barthes Criador*. Mas também de um *Barthes Espectador* e, nesse caminho, de um *Barthes Performador*.

Nesse sentido, o olhar do escritor pode ser um olhar daquele que performa. Um olhar como um ato que cria a “ruptura” indicada por Féral, instaurando um processo segundo uma “afetação transgressora, que demanda necessariamente, para dar conta de sua materialidade, o trabalho de *criação*” (LEONARDELLI, 2011, p. 08). Temos aí um ser “afetado” que, segundo Leonardelli, oferece respostas criativas para estas “afetações”. Temos um sujeito em processo, um sujeito e um espaço em devir.

Destarte, é pontualmente ainda citando o estudo de Leonardelli e Féral, “no vazio das operações cotidianas, e no vácuo da sua ineficiência para conter e conceber a experiência presente que a teatralidade acontece” (2011, p. 9). Essa visão parece dialogar com a ideia refletida por Bident, centrada na condução de um gesto teatral por Barthes; parece tangenciar sua leitura da imagem, a qual, frisa Bident, segundo a visão barthesiana, “condensa um uso dialético do signo como sinal, e um uso neutro do silêncio imposto pela morte” (2006, p. 48). E completa:

Successão de imagens vivas, o teatro permanecerá, para Barthes [...], aquela força maciça de uma manifestação suspensiva e redobrada de um estar-ali

(trágico, político, erótico...), irreconhecível, mas pedindo para ser reconhecido, com um reconhecimento que não se exerce mais sobre uma intriga fictícia, mas sobre interesses reais (2006, p. 48).

Este é o teatro dos signos. Não só dos signos literários e dos signos teatrais, mas também dos signos gerados no “encontro de alteridades”. Aqui emerge a teatralidade, e ela se presentifica por meio do olhar daquele “Barthes Observador” que, no final dos anos 60, performa com o estrangeiro, observando aquele corpo diferente do seu corpo, aquele corpo como um “lugar-outro”. São sujeitos em processo. Por fim, para Féral a

[...] teatralidade parece ser uma operação cognitiva fantástica realizada tanto pelo observador quanto pelo observado. É um ato performativo criando um espaço virtual do outro [...]. Ele ilumina uma passagem, permitindo que tanto o sujeito performativo quanto o espectador passem do “aqui” para o “algum outro lugar além” (FÉRAL apud LEONARDELLI, 2011, p. 9).

Este “outro lugar-além”, pode ser, segundo Leonardelli, um “lugar entre”, um “não-lugar”, um “espaço suspenso, virtual”. Ela pode surgir – a teatralidade – destas corporeidades, destes corpos outros, do corpo do outro. Nesse caminho, encontramos em Bident a ideia de que desde o artigo publicado em 1954 – aquele que discorre sobre o teatro de Baudelaire –, “Barthes redobra sua definição da teatralidade: ele a vê também no ‘sentimento, no próprio tormento, por assim dizer, da corporeidade

perturbadora do ator” (2006, p. 49). Para o pesquisador, é essa perturbação corporal que produzirá os textos barthesianos dos dez últimos anos.

É neste tempo e lugar que encontramos e observamos um ou outro incidente colhido no estrangeiro visitado: uma ou outra – conforme dito por Barthes e reproduzido na apresentação à edição brasileira da obra gestada em Marrocos –, “fenda insignificante numa grande superfície vazia”, “uma dobra sensual”, “o assentimento feliz a lampejos do real, a inflexões afetivas” (2004, s. p.). É neste espaço que presenciamos uma folha que cai, algo possível de se contemplar ao entrarmos em contato com mais um daqueles fragmentos de viagem: *Mustafá está apaixonado por seu boné: “Meu boné, eu gosto dele.” Não quer tirá-lo para fazer amor* (2004, p. 20, grifos do autor). Aqui, como diz o próprio escritor em *A preparação do romance I* (2005), “a futilidade do incidente se põe a nu, e assumir a futilidade é quase heroico”, o que Barthes faz, também, por meio de um gesto teatral.

REFERÊNCIAS

BARTHES, Roland. **Incidentes**. Trad. de Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

_____. **Oeuvres Complètes**. Éd. Eric Marty. Paris: Seuil, 2002 (5 tomes).

_____. **O rumor da língua**. São Paulo: Martins Fontes, 2003 (Coleção Roland Barthes).

_____. **Roland Barthes por Roland Barthes**. São Paulo: Estação Liberdade, 2003.

BELLONI, Arthur. **O corpo e as coisas**: a dissolução da fronteira entre o vivo e o não vivo no contexto do teatro contemporâneo. 2008. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/sa-lapreta/article/view/57371>>. Acesso em: 30 nov. 2017.

BIDENT, Christophe. **Le geste théâtral de Roland Barthes**. Paris: Hermann, 2012.

_____. **O gesto teatral de Roland Barthes**. 2006. Disponível em: <<https://revistacult.uol.com.br/home/o-gesto-teatral-de-roland-barthes/>>. Acesso em: 30 nov. 2017.

CALVET, Louis-Jean. **Roland Barthes**. Trad. Maria Angela V. da Costa. São Paulo: Siciliano, 1993.

FÉRAL, Josette. **Performance and Theatricality: The Subject Demystified**. 1982. Disponível em: <<http://www.yavanika.org/classes/reader/feral.pdf>>. Acesso em: 30 nov. 2017.

_____. **Por uma poética da performatividade: o teatro performativo**. 2008. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57370>>. Acesso em: 30 nov. 2017.

LEONARDELLI, Patrícia. **Teatralidade e performatividade: espaços em devir, espaços do devir**. 2011. Disponível em: <<http://seer.ufrgs.br/index.php/cena/article/view/20891/15303>>. Acesso em: 30 nov. 2017.

PAVIS, Patrice. **Dicionário do Teatro**. São Paulo: Perspectiva, 1999.

SARRAZAC, Jean-Pierre. **A invenção da teatralidade**. 2013. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57531/68222>>. Acesso em: 30 nov. 2017.

TRUJILLO, Gabriela. “Uma Atenção do Desejo”: Roland Barthes amador de cinema. In: CONTANI, Miguel Luiz; GUERRA, Maria José. **Barthes 100: ideias e reflexões**. Londrina: Eduel, 2017. p.57-69.

ENRIQUE VILA-MATAS E A MORTE DA “MORTE DO AUTOR”



Gisela Bergonzoni

Do “assassinato” à performance

O texto “A morte do autor”, publicado em inglês em 1967, rendeu a Roland Barthes a reputação de “assassino” da autoria literária. Barthes declara o esfacelamento da figura autoral, tal como a conhecemos desde a época moderna, e que atinge seu apogeu com o positivismo. Ele afirma que a autoria literária entra em crise no século XIX, com a poesia de Mallarmé, e sofre outras mutações graças à *Recherche* de Proust, sendo severamente abalada pelas vanguardas artísticas da primeira metade do século XX, sobretudo pelo surrealismo. A “morte do autor” que preconiza Barthes ataca, a meu ver, três princípios fundamentais que costumavam nortear a história literária. Primeiramente, o biografismo, ou seja, a ideia de que a obra é produto de uma consciência psíquica (e também de um inconsciente), de uma trajetória, de uma vida. O segundo aspecto da “morte do autor”, e talvez o mais complexo, é o que Antoine Compagnon (1998) chama de “intenção”: Barthes inverte a noção romântica de criador e contesta sua anterioridade ao texto. Tomando emprestado o concei-

to de enunciação em linguística, teorizada por Émile Benveniste, ele afirma que a linguagem substituiu o autor como sujeito por trás do discurso. Como o sujeito linguístico existe somente no momento da enunciação, o texto perde suas origens.

Para Barthes, ao “império do Autor” (1967a, p. 59) deve se opor a presença de um “escriptor”, que corresponde a um sujeito não unificado, constituindo-se em concomitância com o discurso que ele enuncia. Todo o poder de interpretação passa a residir no leitor e, conseqüentemente, as leituras são múltiplas e não há sentido estável. O leitor se torna, então, “o espaço mesmo onde se inscrevem, sem que nenhuma se perca, todas as citações de que é feita uma escritura” (1967a, p. 64). Isso nos leva ao terceiro aspecto importante que a “morte do autor” implica: o questionamento da originalidade. Contrariamente ao autor, o “escriptor” moderno é consciente da sua condição de copista à imagem de Bouvard e Pécuchet, personagens do romance inacabado de Flaubert; na contemporaneidade, não é mais possível criar, e tudo que um escritor pode fazer é repetir, citar, copiar. Por essa razão, Compagnon chama a “morte do autor” de “*slogan* anti-humanista da ciência do texto” (1998a, p. 50), reiterado pelo estruturalismo. Barthes reforça esse *slogan* e, ao mesmo tempo, leva-o a seus limites, ultrapassando a discussão estruturalista. Segundo Compagnon, esse artigo se situa em um contexto de revolta contra a autoridade que precede Maio de 1968 e assinala a transição do estruturalismo para a desconstrução pós-estruturalista.

No entanto, se examinarmos as circunstâncias da publicação original do artigo, sua leitura pode mudar sensivelmente, indo além da contestação à autoridade no contexto francês. “A morte do autor” foi impresso pela primeira vez na revista norte-americana-

na *Aspen. The Magazine in a box*²⁵, dedicada à arte de vanguarda. As dez edições dessa revista foram publicadas entre 1965 e 1971 no formato de caixas de diferentes dimensões, contendo cartões postais, gravações sonoras, pôsteres e jogos. Foi Brian O’Doherty, artista e crítico de arte irlandês baseado em Nova York, quem encomendou um texto a Barthes especificamente para o número 5+6 da revista, intitulado “The minimalist issue”.

“A morte do autor” sai pela primeira vez em inglês, em uma tradução de Richard Howard, e só é lançado em francês um ano mais tarde, em 1968, na revista *Manteia*. Além do texto de Barthes, a “edição minimalista” da revista continha um rolo de filme Super-8 do artista da Bauhaus Laszlo Moholy-Nagy, uma gravação de Marcel Duchamp lendo seu texto “The creative act”, de 1957, uma escultura em papelão de Tony Smith (*The Maze*), que convidava o leitor a montar um labirinto, entre outras obras. “A morte do autor” se insere assim num quadro de crítica e de arte de vanguarda e é preciso considerar que Barthes o confeccionou (escreveu, reescreveu ou elaborou) para uma publicação específica – daí seu aspecto de manifesto. Como afirma John Logie (2013), o fim apoteótico do texto de Barthes – “o nascimento do leitor deve pagar-se com a morte do autor” (1967a, p. 64) – deve ser lido em consonância com todos os “nascimentos” de leitores aos quais cada um dos artigos desse número de *Aspen* exorta.

A publicação original nos leva a ler “A morte do autor” praticamente como uma performance artística. Isso explica o tom polemista do texto e as fórmulas fortes e assertivas que fizeram sua fama. Explica também por que o enunciador da “morte do

²⁵ Todas as edições podem ser consultadas na Bibliothèque Nationale de France, no Département des estampes et de la photographie. O conteúdo do número 5+6 também está disponível no *site* UbuWeb. Ver referências bibliográficas.

autor” voltou tão rapidamente à figura autoral e lhe deu grande importância. Nos caminhos que o próprio Barthes trilhou após essa “morte”, ele fez reviver o autor sob diversas formas: retornando de maneira “amigável”²⁶ no prefácio de *Sade, Fourier, Loyola* (1971), aparecendo como uma figura desejada²⁷ pelo leitor em *O prazer do texto* (1973) ou, finalmente, como um autor “des-recalcado” (Barthes fala em “*dé-refoulement de l’auteur*”²⁸) nas notas de seu último curso, *A preparação do romance*, ministrado no Collège de France entre 1978 e 1980. Concluiremos assim que o Autor com “a” maiúsculo que ataca Barthes em seu texto de 1967 é apenas uma forma específica de autoria: o autor demiurgo da história literária e do positivismo, o que acredita plenamente em sua paternidade e autoridade sobre o texto. Este, sim, morre para Barthes, mas dá lugar a outra figura: e, a meu ver, não é apenas a do leitor, como o fim de “A morte do autor” quer fazer crer, mas a um autor, um novo autor, um autor plural e dotado de múltiplas vozes, que se coloca como possível, que parece duvidar da sua própria autoridade, mas que a constrói pacientemente pelo texto.

Assim, esse final glorificante ao leitor, em meu entendimento, não é o verdadeiro final da autoria. Ele é o começo de outra. É aqui que introduzo o segundo objeto do presente texto: o *post-mortem* do autor, para além do horizonte barthesiano, se concretizando como vida na obra de outros escritores. Nas próximas páginas, gostaria de propor a seguinte ideia: a “morte do autor”

²⁶ “O prazer do texto comporta também uma volta amigável do autor” (BARTHES, 1971a, p. XVI).

²⁷ “[...] No texto, de uma certa maneira, eu desejo o autor: tenho necessidade de sua figura [...]” (BARTHES, 1973a, p. 35).

²⁸ Cito aqui a edição mais recente do curso, baseada nos registros sonoros e publicada em 2015 na França (BARTHES, 2003, p. 380-381).

seria uma possibilidade de renovação ou mesmo uma incitação à escrita, a exemplo do trabalho do catalão Enrique Vila-Matas.

O *post-mortem* do autor

Nascido em Barcelona em 1948, Vila-Matas situa seus escritos em um interstício de gênero, entre a ficção e o ensaio. Sua vasta obra romanesca, escrita em castelhano, tem por tema central a literatura, sobretudo a partir dos anos 2000. Seus personagens – escritores, críticos, editores – vivem aventuras relacionadas à escrita: o branco de ideias, o excesso de leituras, o desejo de desaparecer como autor; tudo isso circundado por uma prática citacional abundante. Apesar de não ser a referência teórica principal de Vila-Matas, que é um leitor maior de Maurice Blanchot, Barthes é citado nominalmente em vários de seus escritos (como *Bartleby y compañía*, de 2000, *Paris no se acaba nunca*, de 2003, e alguns textos breves, como a crônica “Pensadores de café frio: Roland Barthes²⁹”, de 1995). Vila-Matas prova ainda ser um leitor atento de “A morte do autor”, que ele comenta em uma crônica para o jornal espanhol *El País*, intitulado “Barthes contra Nabokov” (2011a). É justamente pelas célebres palavras finais do texto de Barthes que ele inicia sua reflexão:

“O nascimento do leitor se paga com a morte do autor”, sentenciou Roland Barthes em 1967. A

²⁹ Crônica publicada em 25 de novembro de 1995 no suplemento literário do jornal madrileno *Diario 16*, em uma coluna dominical assinada por Vila-Matas. Os textos dessa coluna foram posteriormente reunidos no volume *Para acabar con los números redondos* (1997) e publicados novamente na antologia *Una vida absolutamente maravillosa. Ensayos selectos* (2011b).

frase fez fortuna e alguns ineptos para a criação até aproveitaram para que certos gênios do momento se amordaçassem a si mesmos e mergulhassem um lamaçal. Desde então – grande mistério – ninguém nunca se desculpou por aquilo. Na memória, ao menos, restam os dissidentes. Vladimir Nabokov, por exemplo, que afirmava crer na figura poderosa do autor (VILA-MATAS, 2011a, s. p., tradução minha).

Usando de um anacronismo, Vila-Matas situa Nabokov como um dissidente de Barthes, quando aquele jamais o leu. Mas esse anacronismo voluntário existe já em um outro texto no qual Vila-Matas se inspira para sua crônica no *El País*. Trata-se do artigo “Rereading Barthes and Nabokov”, presente na antologia *Changing my mind* (2009), da escritora e professora britânica Zadie Smith, no qual ela imagina a reação negativa do autor russo face às propostas da *nouvelle critique*. Vila-Matas resume brevemente as ideias de Smith, e aqui vale que nos detenhamos sobre elas em algumas linhas. Nesse texto, a autora distingue dois tipos de leitor entre seus estudantes quando ela aborda “A morte do autor” em aula: de um lado, os leitores audaciosos, que se comprazem com figurar como destinatários impessoais da escritura; do outro, aqueles que se dizem chocados pelo que acreditam ser um atentado contra a propriedade criativa dos escritores. Smith compara essas reações à sua trajetória pessoal: quando era exclusivamente leitora, ela se sentia atraída pela liberdade que a proposta de Barthes de eliminar o autor oferecia; quando se tornou escritora, passou a ver no ato de escritura a expressão de uma consciência individual. Assim, após ter sido uma leitora barthesiana, Zadie Smith reco-

nhece ter mudado de ideia por necessidade profissional, adotando uma visão nabokoviana do domínio exclusivo do criador sobre sua obra. A visão de Smith, apesar de interessante, é algo simplista. Contrariamente à escritora britânica, Vila-Matas conclui que é possível, ao mesmo tempo, crer na “morte do autor” e escrever:

[...] Diante de tudo isso, que posição pode tomar um autor? Talvez os autores precisem ter fé em Nabokov, e todos os leitores em Barthes. Pois como alguém pode escrever se crê em Barthes? Pensando bem, sim, é possível fazê-lo. Conheço mais de uma pessoa – sou um tenaz releitor – que primeiro acreditou na morte do autor e foi copista flaubertiano, mas com o tempo acabou criando um mundo tão radical quanto próprio, fundado paradoxalmente sobre as raízes de seus fecundos dias de humilde imitador (VILA-MATAS, 2011a, s. p., tradução minha).

O “humilde imitador” de que fala Vila-Matas é, naturalmente, ele mesmo. O mundo do autor espanhol é construído sobre a ideia de que o autor foi destituído de seu gênio criador para dar lugar ao copista pós-moderno. E, dessa posição inferior de simples copista, nasce uma obra única. Eu iria um pouco mais longe e afirmaria que o autor morto, para Vila-Matas, é uma condição para que ele próprio se torne autor. Se Zadie Smith deixa Barthes para juntar-se a Nabokov pelo que acredita ser uma exigência profissional, Vila-Matas prova que não é necessário escolher entre a morte do autor e o controle total do texto. Que é possível aceitar o fim da ideia de uma consciência criadora

unívoca e possuidora de todas as chaves de leitura e, ao mesmo tempo, buscar uma voz – na verdade, muitas vozes – passíveis de construir uma figura autoral particular. Essa convivência de uma espécie de morte-vida da autoria na escrita se torna pungente na ficção de Vila-Matas, notadamente no romance *Dublinesca*, publicado em 2010 pela editora espanhola Seix Barral e editado no ano seguinte no Brasil, pela CosacNaify.

Dublinesca: uma cura para o “mal de autor”

Dublinesca narra a história de Samuel Riba, um editor de renome aposentado que, tendo dedicado sua carreira a publicar os maiores escritores do mundo na Espanha, fecha sua editora face à concorrência de conglomerados, especialmente após o alastramento de uma moda de romances góticos comerciais que ele se recusa a seguir. Dois anos antes, Riba passara por uma grave crise renal causada pelo alcoolismo, que o levava a abandonar seu estilo de vida boêmio. O cenário inicial do romance, assim, mostra Riba profundamente entediado com a abstinência, com o fim da sua atividade profissional e com a decadência do que ele chama de “era Gutenberg”, que estaria dando lugar à “era Google”. Ele se preocupa com o livro impresso, que parece ter seu futuro ameaçado pela revolução tecnológica e comportamental trazida pelo Google – *site* no qual ele mesmo navega a maior parte do tempo. É por essas razões que ele decide viajar a Dublin, onde pretende celebrar, ao lado de alguns amigos eleitos, o próximo Bloomsday – festejado no dia 16 de junho, data correspondente à odisséia de Leopold Bloom pela capital irlandesa no *Ulysses* (1922), de James Joyce.

Secretamente, Riba planeja também a realização de uma pequena cerimônia fúnebre pela “Galáxia Gutenberg³⁰”, celebrando tristemente o fim do mundo dos livros face ao universo digital. Porém, minha hipótese é de que o lamento pelo fim da era do impresso não é o verdadeiro objeto deste romance de Vila-Matas. A decadência da cultura e da literatura são certamente um mal para o autor catalão, mas essa visão hiperbólica e paródica do apocalipse literário, como é o caso de outro romance de Vila-Matas, *El mal de Montano* (2002), se transfigura em um avatar de um problema, se posso dizer, mais egoísta: a possibilidade de se tornar escritor e a busca de uma voz própria e singular. Para investigar essa hipótese, vou explorar uma antiga frustração de Samuel Riba, apelidada por ele de “mal de autor” e que aparece em diversas passagens do livro, como “um zumbido que não cessa, uma verdadeira mosca pentelha” (2010a, p. 42).

O “mal de autor” assume várias facetas ao longo do livro: ele pode ser lido como a obsessão de Riba em descobrir um autor genial escondido, obsessão que ele perseguiu ao longo de toda sua carreira. Ele também é uma alucinação frequente, na qual Riba acredita estar sendo observado por um ser invisível que seria o autor de sua vida (que poderíamos descrever como a consciência de ser um personagem de Vila-Matas); o “mal de autor” se torna também a imagem do autor “assassinado” pela *nouvelle critique* francesa. Na terceira e última parte de *Dublínescas*, que se passa um mês depois da primeira visita de Riba à Irlanda para o Bloomsday, o editor volta a Dublin. Esta parte se inicia com o personagem sentado em uma cadeira de balanço (uma clara refe-

³⁰ Uma referência à obra de Marshall McLuhan, *A galáxia de Gutenberg*, de 1962, na qual o sociólogo estuda o impacto da televisão sobre o livro impresso.

rência ao romance *Murphy*, de Beckett, de 1938), após uma recaída alcoólica. Entre seus pensamentos melancólicos, que relembram os acontecimentos da noite anterior e repassam momentos de sua carreira como editor, Riba se lembra de uma carta enviada pelo seu antigo secretário e a cita:

[...] Em uma das cartas que Gauger lhe escreve do hotel Chateau Tongariro, de vez em quando, ele atribui a ausência de genialidade de todos os escritores que publicaram ao profundo desalento que perpassa nossa época, à ausência de Deus e definitivamente, dizia, à morte do autor, “aquilo que na sua época já anunciaram Deleuze e Barthes” (Vila-Matas, 2010a, p. 254).

Não fica claro se Riba partilha a opinião de Gauger de que a “morte do autor” anunciada por Barthes e Deleuze, pela *nouvelle critique* e pela desconstrução, é responsável pela falta de grandes escritores na contemporaneidade. O uso de aspas, que marca uma distância daquilo que é enunciado, sugere o contrário. Porém, algumas páginas adiante, descobrimos que a ideia de “morte do autor” possui uma amplitude particular na vida de Riba, sendo responsável por um grande tormento, que ele lembra durante a ressaca, sentado na cadeira de balanço:

[...] Lembra-se agora dos dias de sua juventude nos quais era habitual discutir sobre o tema da *morte do autor* e lia tudo o que fazia referência a essa espinhosa questão que dia a dia cada vez mais o preocupava. Porque se havia uma coisa que queria

ser na vida era editor e já estava dando os primeiros passos para isso. E parecia muita má sorte que, justamente quando se preparava para encontrar escritores e publicá-los, essa figura do autor fosse questionada tão fortemente que até se chegava a dizer que iria desaparecer, se não tivesse já desaparecido. Poderiam ter esperado um pouco mais, lamentava-se todos os dias o jovem Riba naquela época. Alguns amigos tentavam animá-lo dizendo que não se preocupasse porque aquela era apenas uma frágil moda dos franceses e dos *desconstrutores* norte-americanos.

– É verdade que o autor morreu? – perguntou um dia a Juan Marsé, com o qual cruzava às vezes pelo bairro.

Naquela manhã, Marsé estava acompanhado de uma moça alta e morena com uma inesquecível cara viçosa e o poeta Gil de Biedma. [...]

– O autor é o fantasma do editor – disse Gil de Biedma com um meio sorriso.

E Marsé e a moça alta com cara viçosa riram muito, prováveis cúmplices de uma brincadeira para ele inalcançável (Vila-Matas, 2010a, p. 277-279, grifos meus)

Na passagem acima, o jovem Riba dá mostras duas vezes de ingenuidade: a primeira levando a sério demais a “morte do autor”, quase em um sentido literal, como se todos os escritores fossem desaparecer antes que ele pudesse descobri-los e editá-los; a segunda, colocando a questão sobre a “morte do autor” a Juan

Marsé e a Gil de Biedma, dois escritores barceloneses da geração de 1950, baseada no realismo social. Certos de sua autoria (e autoridade) literária, eles tiram sarro do aspirante a editor que lê demais – em vez de escrever, como eles, despreocupados com os vãos questionamentos da crítica francesa, que não têm nenhuma influência na vida real ou em seu trabalho. Porém, a misteriosa resposta de Gil de Biedma pode ser lida como uma chave de compreensão do “mal do autor” que atormentará Riba ao longo de sua vida: “o autor é o fantasma do editor”. O autor está morto, mas, para que ele possa voltar, é a figura do editor que deve desaparecer. Ou, para parafrasearmos Barthes, é com a morte do editor que se pagará o (re)nascimento do autor.

Malachy Moore³¹, misterioso personagem que aparece em vários trechos de *Dublinesca*, personifica o “mal de autor” de Samuel Riba e pode ajudar a explicitar essa interpretação. Na primeira parte do romance, quando o editor está preparando sua viagem a Dublin, ele acredita estar sendo perseguido por um jovem de jaqueta que ele vê em vários momentos, em uma Barcelona estranhamente chuvosa. Ele o revê na segunda parte do romance, na sua primeira passagem por Dublin, vestido com um casaco impermeável no cemitério de Glasnevin, durante a celebração do Bloomsday. Riba tem a impressão de que ele se parece com Beckett em sua juventude. A identidade desse homem só se revela no fim do romance, quando Riba volta do bar onde acontece sua recaída alcoólica. Um desconhecido toca o interfone do apartamento que ele alugou com sua mulher e diz esta frase, em francês no romance: “*Malachy Moore est mort*” (VILA-MATAS,

³¹ O nome faz referência a Malachi Mulligan, o Buck Mulligan, um amigo de Stephen Dedalus que aparece logo nas primeiras frases de *Ulysses*.

2010a, p. 271). Riba começa a se lembrar pouco a pouco de uma longa conversa regada a gim tida na véspera com dois franceses, que lhe informaram que o jovem parecido com Beckett se chamava Malachy Moore. Disseram-lhe também que Moore “era andarilho e que muitos o chamavam de Godot” (VILA-MATAS, 2010a, p. 297). No fim do romance, Riba vai ao seu funeral no mesmo cemitério de Glasnevin, onde o vira no mês anterior.

Malachy Moore é uma versão vila-matiana de um personagem acessório do *Ulysses*, que, como o próprio Riba lembra, estimulou muitas conjecturas na crítica joyceana. Ele não tem nome: é uma figura enigmática que aparece pela primeira vez vestido com um impermeável (“*brown macintosh*”) no cemitério de Glasnevin no funeral de Paddy Dignam, na segunda parte, e que some e volta em diversos momentos do livro. Uma das interpretações mais interessantes sobre esse personagem é a de Nabokov: segundo o escritor russo, o desconhecido seria o próprio Joyce, que se autofigura como personagem secundário no interior de seu romance. Nabokov fundamenta sua interpretação em uma cena do quarto capítulo da segunda parte de *Ulysses*, em que Stephen Dedalus está na biblioteca e expõe a teoria de que Shakespeare é um autor que inclui a si mesmo, sub-repticiamente, no interior de suas obras. Segundo Dedalus, o bardo dava seu prenome, William, a personagens menores, assim como alguns pintores italianos pintavam seu próprio rosto em cantos obscuros de suas telas. É o que teria feito Joyce em *Ulysses*, segundo Nabokov: o homem do impermeável que atravessa o livro seria o próprio autor. “Bloom chega a ver o seu criador!” (2010a, p. 161), escreve Vila-Matas sobre essa interpretação de Nabokov.

Como o autor espanhol sinaliza, ao citar essa leitura de Nabokov do *Ulysses* de Joyce, o indivíduo de casaco impermeável que

atravessa Barcelona para no final morrer em Dublin pode ser lido como uma figuração de Vila-Matas, que se coloca no interior de sua própria ficção. É interessante observar como a leitura por Nabokov de Joyce se torna aqui um espelho da operação feita por Vila-Matas – o mesmo Nabokov, que, lembremos, o escritor catalão evoca como opositor a Barthes em sua concepção de domínio autoral sobre a obra, em seu artigo no *El País*. Porém, a meu ver, além de encarnar Vila-Matas passeando pelo seu próprio romance, Malachy Moore é também o autor que Samuel Riba, seu personagem, não se tornou, ao escolher a carreira de editor. Como lemos no fim do romance, durante o funeral de Malachy Moore:

A morte de Malachy Moore acaba parecendo um fato muito mais grave que o final da era Gutenberg e o fim do mundo. A perda do autor. O grande problema do Ocidente. Ou não. Ou a perda simplesmente de um jovem de óculos redondos e gabardina *mackintosh*³². Uma grande desgraça [...] para todos aqueles que ainda desejam utilizar subjetivamente a palavra, retesá-la e esticá-la em milhares de conexões de luz que restam por estabelecer na grande escuridão do mundo (VILA-MATAS, 2010a, p. 311-312).

Assim, o “mal de autor”, mesmo que ele adquira diferentes formas ao longo de *Dublínescas*, pode ser resumido em uma única doença: a de ter sido um autor potencial sem ter realizado nenhuma obra. Riba se dá conta, em sua epopeia por Dublin, de

³² Vila-Matas usa ambas as grafias, “mackintosh” e “macintosh”, ao longo do romance.

que perdeu algo ao se tornar editor e ao compor um grande e importante catálogo: seu “eu” escritor, o gérmen da escrita. Ele está doente – como Montano – de tanto ler, mas sobretudo de ter circundado o universo da escrita sem se dedicar verdadeiramente a ela. A viagem de Riba a Dublin é, assim, uma viagem à sua própria morte, a morte do editor e o nascimento do autor que existe dentro dele. Depois de atravessar uma vida como leitor, esse editor viaja a um país cuja língua ele desconhece para experimentar uma sensação de alteridade. Ele deixa de lado seu passado francófilo e as teorias francesas, como o aconselha um amigo escritor, para encontrar essa alteridade. Como uma espécie de anexo teórico de *Dublinesca*, Vila-Matas lançou, também em 2010, um curto volume intitulado *Perder teorias*, em que o narrador em primeira pessoa (trata-se uma segunda versão de Samuel Riba, aqui escritor, e não editor) viaja a Lyon e escreve um compêndio sobre o que seria o romance do futuro. No fim, ele joga todas as folhas na lata do lixo e tem uma epifania no trem de volta a Barcelona: é preciso perder todas as teorias para escrever. Mas a teoria é um obstáculo apenas na aparência, revelando-se uma condição fundamental para a escrita – é necessário primeiro ter teorias para poder perdê-las.

A ideia que busquei desenvolver no presente artigo é de que, na obra de Vila-Matas, especialmente em *Dublinesca*, é a experiência de luto do autor, de uma apreensão teórica do fim daquele que fora outrora o pai e a origem do texto, que permitirá o nascimento de uma nova autoria. É como se o desaparecimento do Autor (com “a” maiúsculo, como escrevia Barthes) promovesse uma grande sensação de liberdade: ao passar a vida buscando um gênio, no sentido romântico, para seu catálogo de autores, Riba acaba por encontrar um desconhecido, um morto – “*Malachy*

Moore est mort". Mas, no cemitério de Glasnevin, Riba revê o jovem Moore em vida, assistindo a seu próprio funeral. Ele vê a si mesmo, seu "eu" escritor, que agora pode viver. E é assim, da morte da "morte do autor" – e das teorias lidas, e depois perdidas – que surgirá uma nova escritura.

REFERÊNCIAS

BARTHES, Roland, “The death of the author”. Trad. Richard Howar. **Aspen. The magazine in a Box**, no 5+6, outono de 1967. Disponível em: <<http://www.ubu.com/aspen/aspen5and6/index.html>>. Acesso em : 11 jan. 2018.

_____. (1967) La mort de l’auteur. In: **Oeuvres Complètes III**. Paris: Seuil, 2002a.

_____. (1967a) A morte do autor. In: **O rumor da língua** (1988). Trad. Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004, p. 57-64 (Coleção Roland Barthes).

_____. (1971) Sade, Fourier, Loyola. In: **Oeuvres Complètes III**. Paris: Seuil, 2002a.

_____. (1971a) **Sade, Fourier, Loyola**. 2. Ed. Trad. Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2005 (Coleção Roland Barthes).

_____. (1973) Le Plaisir du texte. In: **Oeuvres complètes IV**. Paris: Seuil, 2002b.

_____. (1973a) **O prazer do texto**. 4. ed. Trad. Jaime Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2004 (Coleção Elos).

_____. (2003) **La Préparation du roman**. Cours au Collège de France, 1978-79 et 1979-80. Paris: Seuil, 2015.

COMPAGNON, Antoine. **Le Démon de la théorie**. Littérature et sens commun, Paris, Seuil, 1998.

_____. (1998a) **O demônio da teoria**: literatura e senso comum. Trad. Cleonice Paes Barreto Mourão e Consuelo Fortes Santiago. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1999.

LOGIE, John. (1967) The Birth of “The Death of the Author”. **College English**, v. 75, n. 5, maio de 2013, p. 493-512. Disponível em: <<http://www.ncte.org/library/NCTEFiles/Resources/Journals/CE/0755-may2013/CE0755Birth.pdf>>. Acesso em: 11 jan. 2018.

SMITH, Zadie. **Changing my mind**. Occasional essays. Londres: Hamish Hamilton, 2009.

VILA-MATAS, Enrique. **Para acabar con los números redondos**. Valencia: Pre-Textos, 1997.

_____. (2000) **Bartleby y compañía**. Barcelona: Debolsillo, 2016 (Coleção Contemporânea).

_____. **El mal de Montano**. Barcelona: Anagrama, 2002 (Coleção Compactos).

_____. (2010) **Dublinesca**. Barcelona, Debolsillo, 2014 (Coleção Contemporânea).

_____. (2010a) **Dublinesca**. Trad. José Rubens Siqueira. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

_____. **Perder teorías.** Barcelona : Seix Barral, 2010b (Coleção Únicos)

_____. Barthes contra Nabokov. **El País**, 1o de novembro 2011a. Disponível em: <http://elpais.com/diario/2011/11/01/cultura/1320102003_850215.html>. Acesso em: 11 jan. 2018.

_____. **Una vida absolutamente maravillosa.** Ensayos seleccionados. Barcelona: Debolsillo, 2011b (Coleção Contemporánea).

O AVESSE DAS FRASES:

metalinguagem, palinódia e epanortose na obra de Roland Barthes



Paulo Procopio Ferraz

Estamos acostumados com a ideia de que é possível, desde que respeitemos certas regras, descrever o sentido de uma linguagem. Para tal, aceitamos o conceito de que existem dois tipos de discurso, heterogêneos e complementares: de um lado, há uma linguagem-objeto que pede, para ser compreendida, um esforço de interpretação. De outro há a metalinguagem objetiva que resulta desse esforço, que faz com que um significado escondido se manifeste de maneira clara para o seu leitor. Com efeito, como poderíamos compreender algo se essas duas linguagens fossem homogêneas? De que maneira poderíamos esperar desenvolver um texto acessível se, para escrever sobre a literatura, por exemplo, só dispuséssemos de romances, dramas, elegias?

Para entendermos como a questão da metalinguagem aparece na obra de Roland Barthes, examinaremos brevemente algumas de suas posições sobre a crítica literária para compreender, em seguida, como o autor desenvolveu uma atividade de escrita que redefine as fronteiras que separam a metalinguagem do seu objeto. Sabemos que, para Barthes, a escrita é um trabalho sobre a linguagem que resulta da confrontação do escritor com os usos

tradicionais da língua (2004). Ele tratou desse problema de diversas maneiras. Pensou, por exemplo, sobre a questão da inscrição do “eu” na língua: para ele, crítico literário e romancista lidam de formas diferentes, mas complementares, com o papel do sujeito no texto (1970, p. 15-26). Refletiu também sobre a divisão de tarefas entre o escritor e seu comentarista, e a revolução que foi operada quando esses papéis começaram a se confundir (1970, p. 187-190). Analisou ainda a maneira pela qual, historicamente, operou-se uma divisão entre os escritores e os intelectuais, e as razões pelas quais essa divisão cessa de ter sentido em sua época (1970, p. 31-39). Em todos esses casos, tentou mostrar como, apesar das noções preconcebidas, a atividade do crítico não é essencialmente diferente da atividade do escritor

Na época em que Barthes escrevia, poucos autores defendiam essa posição. Da metade da década 1950 até o final dos anos 60, nota-se um crescente interesse por uma metalinguagem rigorosa e eficaz. Lucien Goldmann (1959) e Charles Mauron (1962), por exemplo, desenvolveram teorias baseadas, respectivamente, na sociologia marxista e na psicologia freudiana para dar conta dos objetos que descreviam. Os métodos estruturais começam a se tornar dominantes. Em 1960, Jakobson afirmava que não era mais possível escrever sobre literatura sem levar em conta os métodos da linguística saussuriana (2003, p. 161-162). O linguista publicou, com Claude Lévi-Strauss, um artigo que analisava um poema de Baudelaire de um ponto de vista estritamente estrutural (1962). Em 1965, Tzvetan Todorov publicava uma seleção de trabalhos dos formalistas russos, que buscavam estabelecer um método científico para os estudos em literatura (2001).

No entanto, não seria exato afirmar que Barthes se opunha às tendências de seu tempo. Ao contrário, ele assimilou muitos dos

elementos teóricos desenvolvidos para realizar as suas próprias leituras. Ele parece querer conciliar dois caminhos que deveriam ser mutualmente exclusivos. Se a crítica literária tem como objetivo falar algo *sobre* o texto, então ela deveria estar preocupada em interpretá-lo de maneira sistemática, coerente e totalizante, como defende em *Sobre Racine* (2008, p. 200-201). Contudo, na medida em que a crítica desenvolve uma escrita próxima da literatura, ela não pode mais ser diferenciada do seu objeto. Ela não deve, desse modo, desenvolver uma interpretação, uma vez que não há mais razões para crer que a sua escrita seja menos enigmática do que o texto que ela analisa.

Assim, para a jornalista Jacqueline Piatier, “a crítica que ele [Barthes] preconiza se transforma, ela também, em poema” (2015, p. 78, tradução minha), o que quer dizer que, ao invés de aproximar o leitor da obra a partir de uma linguagem compreensível, Barthes endereçaria os seus textos a um público muito restrito, capaz de compreender suas “perífrases poéticas que obscurecem mais do que elas esclarecem” (2015, p. 78, tradução minha). Barthes excluiria o leitor comum do processo de compreensão por causa de sua insistência em utilizar uma linguagem poética. Para Raymond Picard, acadêmico especialista em Racine, os textos barthesianos diluem a noção de objetividade nos estudos literários: as conclusões barthesianas estão “além (ou aquém) da verificação” (1965, p. 16, tradução minha), e “situam-se em um universo ambíguo e contraditório” (1965, p. 24, tradução minha). Essa ambiguidade não cessa de se colocar durante toda a sua trajetória: Barthes age como alguém que procura desenvolver uma metalinguagem e, ao mesmo tempo, reivindica uma escrita que deveria inviabilizá-la.

Para refletir sobre essa questão, examinaremos o emprego que Barthes faz do termo “palinódia”. Evocaremos dois trechos

em que o autor usa a expressão: o primeiro está no seminário de 1975-1976 sobre o discurso amoroso (2007) e o segundo é uma passagem central de seu último livro, *A Câmara Clara* (1984). Ao aproximarmos, desse modo, momentos diferentes de sua produção, procuraremos mostrar como o autor pensou as suas constantes mudanças de posição ao longo do tempo sem, com isso, negar a validade de cada uma delas. Essa atitude, aparentemente paradoxal, só foi possível através de um movimento de escrita.

Em *A Câmara Clara*, após um longo desenvolvimento, no qual Barthes elabora algumas suas ideias sobre a fotografia, ele afirma algo que parece desfazer tudo o que havia sido escrito:

Perambulando assim de foto em foto (para dizer a verdade, todas públicas, até agora), eu talvez tenha aprendido como andava meu desejo, mas não tinha descoberto a natureza (o eidos) da Fotografia. Eu tinha de convir que o meu prazer era um mediador imperfeito e que uma subjetividade reduzida a seu projeto hedonista não podia reconhecer o universal. Eu tinha de descer ainda mais em mim mesmo para encontrar a evidência da Fotografia, essa coisa que é vista por quem quer que olhe uma foto e que a distingue, a seus olhos, de qualquer outra imagem. Eu tinha de fazer minha palinódia (BARTHES, 1984, p. 91).

Esse trecho pode desorientar o leitor. Se tudo o que Barthes escreveu até o momento é o produto de “uma subjetividade reduzida a seu projeto hedonista”, então qual valor atribuir a suas concepções anteriores? A palinódia é um procedimento incom-

patível com o texto escrito: uma passagem pode ser suprimida ou corrigida antes de sua publicação. Não há, como na fala, razões para manter no discurso conceitos que não correspondem à mensagem que o autor pretende veicular. Essa palinódia torna-se ainda mais surpreendente quando percebemos que ela parece pôr em questão algumas das noções que fizeram a fama do livro. De fato, a distinção entre *studium* e *punctum*, que estão entre os conceitos mais discutidos dessa obra, foram elaboradas na primeira parte do livro (1984, p. 91). Como lidar com essa constatação? Devemos, então, acreditar que tanto o *punctum* como o *studium* foram rejeitados pelo seu próprio autor?

Barthes havia refletido, em outra ocasião, sobre o termo “palinódia”. O seminário de 1975 e 1976, ministrado na antiga VIª seção da EPHE, repete o tema do ano precedente e trata, novamente, do discurso amoroso. Para justificar essa repetição, ele explica a seus alunos que o curso deve ser compreendido como uma palinódia do primeiro. Em seu sentido tradicional, a palinódia é um tipo de retratação: o sujeito reconhece que seus discursos anteriores exprimiam concepções falsas ou pouco precisas, e procura retificá-las através de um novo discurso. Poderíamos, desse modo, pensar que Barthes está tentando apagar o que foi dito nas aulas anteriores para elaborar posições melhores e mais precisas sobre o discurso amoroso.

Contudo, Barthes subverte o sentido do termo “palinódia” de tal maneira que ele adquire um significado distante daquele que poderíamos encontrar no dicionário. A palavra recebe um tratamento lacaniano, inspirado nos trabalhos de um colega, François Racanti. Ao invés de elaborar um discurso fechado em si, que utilizaria os dois seminários para desenvolver um pensamento coerente sobre o discurso amoroso, Barthes apresenta um

segundo curso que se organiza a partir do que não havia sido dito no anterior. Ele é composto do que é “demais, do que não se quer saber, erros, do que não faz sentido, excedentes, detritos” (BARTHES, 2007, p. 328, tradução minha). Não procura, então, corrigir o primeiro seminário, muito menos completá-lo: antes, a palinódia deve ampliar a falta, criando uma distância cada vez maior entre os dois discursos.

Mas existe ainda outra maneira pela qual o uso barthesiano de “palinódia” difere de seu emprego tradicional. Essa diferença aparece para o leitor quando nos atentamos a sua escritura. O autor evoca o caso de *Fedro*, de Platão. Nesse texto, vemos Sócrates elaborar dois discursos sobre o amor. O primeiro, segundo o filósofo, ofende o deus do Amor e precisa ser corrigido. Para se redimir, ele precisa realizar uma palinódia. Ora, segundo Barthes, a palinódia é extremamente dolorosa para o filósofo: ela é vista como um ritual humilhante para quem vive a contradição como uma ferida narcísica.

Porém, logo depois, Barthes parece mudar de ideia:

Sócrates *vê*, de repente (cf. Estesícoro cego) que ele está dizendo o que não pensa. Feliz de Sócrates que sabe – mesmo que tardiamente – o que pensa. É verdade que essa ciência vem de seu desejo: é o Demônio de Sócrates, a voz demoníaca, a irrupção de um outro sujeito em si, sujeito inflamado, sujeito desejan-te-delirante, que *desperta* Sócrates para a verdade e desencadeia nele, triunfalmente, um outro discurso: a *palinódia* (2007, p. 325, tradução minha).

A palinódia, antes vista como um ritual degradante, aparece como um evento positivo. “Feliz de Sócrates, que sabe o que pensa”: o filósofo estaria, assim, de acordo com ele mesmo. A frase seguinte é introduzida por uma expressão concessiva “é verdade que”. Contudo, ao ler atentamente o texto, percebemos que essa expressão não introduz uma concessão, mas antes uma contradição. Sócrates age a partir da “irrupção de um outro sujeito em si”. A palinódia não é uma adequação a si, ela é a aparição de um outro discurso. Afinal, Sócrates não sabe o que pensa: não é ele quem fala, mas o seu demônio, “a voz demoníaca”. Um outro sujeito aparece: “desejante-delirante”, é ele que desperta Sócrates (reduzido à posição de objeto da frase) para a palinódia. Sem dúvidas, Sócrates acaba por encontrar a verdade. No entanto, no caminho para fazê-lo, todas as condições que a sustentam acabam sendo postas em suspeição: o sujeito, o objeto e o discurso são subvertidos de tal maneira que a *realidade* da verdade socrática passa a ser incerta.

Poderíamos, a princípio, pensar que Barthes pratica a palinódia ao mesmo tempo em que discorre sobre ela: o texto está em um permanente estado de contradição. No entanto, se aceitarmos a definição dada pelo autor, dificilmente poderíamos usá-la para descrever o trecho citado. Em um texto coerente, as frases superpõem-se umas às outras, reforçando e expandindo os argumentos elaborados. A palinódia seria, como vimos, aquilo que facilitaria a percepção da ausência que constitui o primeiro discurso. Contudo, aqui, a palinódia parece desnecessária: as mudanças não ocorrem no intervalo entre os dois cursos. Não se trata, assim, de contrapor dois seminários. Mal são formadas, as ideias se dissolvem e dão lugar a outras: como opor-se àquilo que nunca se impôs? Ao invés de fortalecer os argumentos desenvol-

vidos, as frases barthesianas parecem solapá-los vertiginosamente, criando uma constante instabilidade na escrita.

É possível que a retórica nos forneça os instrumentos necessários para pensar a questão. No famoso tratado sobre as figuras de linguagem de Pierre Fontanier, *Les Figures du discours*, encontramos um procedimento estilístico muito próximo da palinódia barthesiana. Trata-se da “retroação”, também chamada de “epanortose”. A figura é definida da seguinte maneira: ela “consiste em um retorno sobre o que foi dito, ou para reforçá-lo, ou para atenuá-lo, ou mesmo para corrigi-lo totalmente, conforme fingimos considerá-lo, ou o consideramos realmente, muito fraco, ou muito forte, ou insensato, ou pouco apropriado” (FONTANIER, 1977, p. 408-409, tradução minha). Ou seja, a retroação é uma figura que retorna sobre o que já foi dito para retificar uma afirmação pouco adequada.

Para evitar confusões, é necessário pensar sobre a terminologia usada por Fontanier. O fato do autor aceitar tanto “retroação” como “epanortose” pode gerar uma série de mal-entendidos; um breve exame dos sentidos implícitos nesses termos pode nos ajudar a evitá-los. Fontanier prefere “retroação”, que é o termo escolhido para aparecer no índice. Ele opta pela expressão mais corrente, o que torna a definição mais clara para o leitor. A princípio, poderíamos adotar a mesma solução, uma vez que “retroação” é um dos sinônimos possíveis da “palinódia” barthesiana. Contudo, podemos nos perguntar se, nesse caso, a transparência do termo “retroação” não acaba por criar, paradoxalmente, uma dificuldade de compreensão.

De fato, há uma distância entre o sentido corrente do termo e o movimento que Fontanier descreve: *Les Figures du discours* é um tratado de retórica, o que quer dizer que ele se interessa,

antes de tudo, pelo *impacto* da figura de linguagem que ele está descrevendo. Assim, não se trata de analisar a mudança de opinião em si, mas de vê-la como uma técnica que possui objetivos específicos. Nesse caso, mais do que o conteúdo do que está sendo dito, o que importa é pensar a figura a partir de seu aspecto propriamente retórico.

É por isso que Bruno Clément, em seu estudo sobre a retórica em Samuel Beckett, prefere o termo “epanortose”. Segundo ele, a palavra descreve melhor, pela sua etimologia, o movimento realizado no texto. De fato, na sua raiz, encontramos o grego “*orthós*”, que, além de significar “correto”, pode ser lido como “direito”, no sentido de “em linha reta” (CLÉMENT, 1994, p. 179-180). Isso corresponde a um procedimento de Beckett, que procura constantemente retificar as frases já formuladas. Retificar não é o mesmo que retroagir: não há, como em uma correção comum, um esforço de apagar o que foi dito. Com efeito, para considerar a epanortose como uma figura de linguagem, é preciso pensá-la como um movimento em dois tempos, no qual a inadequação da primeira formulação não é menos importante do que a correção ulterior. Para obter o efeito desejado, é preciso mostrar ao leitor toda a distância que existe entre a primeira afirmação e a sua correção: é entre as duas frases que a figura se realiza. É por isso que, para Clément, a epanortose é a figura da distância (1994, p. 180).

Os exemplos dados por Fontanier confirmam esse modo de caracterizar a epanortose. Todos os textos trabalham com uma retificação que usa a primeira formulação para qualificar a segunda. Ele cita um trecho de *Fedra*, de Racine, no qual a personagem epônima, ao comentar a morte de Teseu, seu marido, acaba por declarar-se a Hipólito, seu afilhado:

Dos mortos ninguém vê mais de duas vezes os cais:
Já que Teseu chegou a essas bordas fatais,
Senhor, rogais em vão que um deus lhe outorgue
a volta,
Pois o avaro Aqueronte a presa nunca solta.
Que digo? não morreu, já que respira em vós.
Julgo estar vendo o esposo, estar a ouvir-lhe a voz,
Vejo-o, e meu coração... desvairo-me, senhor,
Expõe-se, sem que o queira, à luz meu louco ardor
(RACINE, 2005, p. 33).

A epanortose é introduzida pelo “Que digo?” de Fedra. A convicção da morte de Teseu é retificada pela sobrevivência de seu marido na figura de Hipólito. Ao invés de declarar abertamente seu amor, Fedra entretêm o equívoco e afirma, ao mesmo tempo, duas coisas que deveriam ser contraditórias: sua fidelidade a Teseu e seu amor por Hipólito. Essa linguagem dúbia de Fedra só pode existir em razão da diferença entre as duas afirmações: ela ama Teseu, é verdade. Contudo, para que essa asserção corresponda à realidade de seu sentimento, é necessário precisá-la: ela ama seu marido não como ele é, mas tal qual ele deveria ser, na figura de seu filho. Hipólito corresponde à idealização de Teseu: ele é o homem orgulhoso e nobre, que seu pai não pode ser. Se tentássemos apagar a primeira afirmação, e dizer apenas que Fedra ama Hipólito, toda a relação que ela estabelece entre o pai e o filho estaria perdida, o que nos impediria de compreender a intrincada relação entre fidelidade e infidelidade tecida pela personagem.

Os exemplos que Fontanier (1977, p. 409-410) usa são tirados da literatura clássica: além desse trecho de *Fedra*, ele menciona outra passagem de Racine e um texto de Bossuet. Em todas

essas citações, nota-se um uso restrito da epanortose: a figura é vista como um movimento que tem um começo e um fim bem delimitados. Contudo, a partir do momento em que o emprego dessa figura se generaliza³³, ela adquire um aspecto particular. Ela cria um tipo específico de escrita, que, ao se corrigir a todo instante, põe em dúvida a possibilidade de um saber estanque. Temos consciência, evidentemente, que Fontanier provavelmente não aceitaria essa forma de entender a epanortose. No entanto, no caso de Barthes, essa é a única interpretação que dá conta dos movimentos aqui analisados.

Ora, se supusermos que a obra de Barthes pode ser lida como uma série de epanortoses, então seria difícil, ou até mesmo impossível, conceber uma metalinguagem capaz de dar conta de seus textos. De fato, como pensar em fixar o sentido dos escritos barthesianos se o autor não cessa de refazer e desfazer esse sentido? Como conduzir uma interpretação do texto se o próprio texto se recusa, obstinadamente, a dar uma interpretação definitiva sobre qualquer coisa? Em *A Câmara Clara*, por exemplo, temos duas dimensões que parecem se alternar indefinidamente: toda afirmação feita sobre a foto pode ser vista como um elemento narrativo, que ocupa um lugar específico na história que o autor está contando (o texto é, como se sabe, a jornada de um sujeito que tenta recuperar a memória perdida de sua mãe)³⁴.

Inversamente, seria excessivo acreditar que *A Câmara Clara* não tem nada a dizer sobre o seu objeto: as ideias desenvolvidas foram usadas por diversos autores para desenvolver uma teoria da

³³ Essa é a hipótese com a qual trabalha Bruno Clément em sua análise da obra de Beckett (CLÉMENT, 1994, p. 177-191).

³⁴ Sobre a dimensão narrativa dos discursos metódicos, ver *Le Récit de la méthode* (CLÉMENT, 2005).

fotografia³⁵. Para pensar esses dois lados contraditórios do texto, somos forçados a operar uma constante retificação de nossa leitura: todo discurso abstrato precisa, se não quiser ignorar um de seus aspectos mais importantes, confessar a sua própria incapacidade de pensar a dimensão narrativa do livro. Toda a análise da estrutura romanesca desse texto deve reconhecer a necessidade, a qual ela não pode realizar, de pensar os conceitos elaborados. A epanortose pode oferecer, desse modo, uma oportunidade para pensar uma escrita da instabilidade: em *A Câmara Clara*, a leitura da imagem fotográfica se transforma em uma escrita narrativa e, inversamente, a escrita narrativa é uma forma de leitura da imagem fotográfica.

Uma objeção, contudo, pode ser levantada: mesmo se aceitarmos que *A Câmara Clara* utiliza a epanortose como recurso de escrita, é possível afirmar que essa figura pode ser utilizada para ler toda a obra de Roland Barthes? As primeiras impressões de leitura dos textos dos anos 1950 e 60 podem nos levar a crer que Barthes procurava formular afirmações fortes. Com efeito, essa é uma das razões pelas quais o autor foi criticado na época³⁶. No entanto, se prestarmos atenção a essas críticas, perceberemos que elas não reprovam apenas o estilo afirmativo da escrita barthesiana, mas também a maneira pela qual o autor parecia estar em um permanente estado de contradição³⁷.

³⁵ Ver, por exemplo, *Approche sémiotique du regard photographique* (FONTANILLE e SHAÏRI, 2001).

³⁶ Picard diz que há, em Barthes, um essencialismo simplificador (PICARD, 2015, p. 73).

³⁷ Segundo Piatier, Barthes afirmaria que “a crítica não deve ser uma explicação da obra – pois não há nada mais claro do que a obra – e muito menos uma decifração (a obra seria, então, obscura!)” (2015, p. 76, tradução minha).

Barthes refletirá, mais tarde, sobre sua escrita afirmativa. Para ele, a estrutura predicativa da língua é orientada para a construção de afirmações. Ela obriga o falante a formular julgamentos sobre um determinado assunto: toda a frase é composta por um sujeito que emite, através de um verbo, uma asserção sobre um objeto determinado. O autor procura estratégias para lutar contra essa tendência natural da língua: “De fato, a escrita é fundamentalmente assertiva: mais vale aceitá-lo estoicamente, ‘tragicamente’: dizer, escrever e calar sobre a ferida da afirmação” (2003, p. 99). Acatar “estoicamente” a afirmação é, paradoxalmente, resistir a ela: sujeitar-se a uma imposição equivale a recusar o seu acolhimento.

Barthes sugere, na passagem citada, uma reinterpretação das posições que tomou ao longo do tempo. Ao mostrar a “ferida” de seus textos, ele exhibe, ao mesmo tempo, a faca que os rasgou. Empregar “tragicamente” a afirmação é convidar o leitor a estar atento à instabilidade de suas frases, como se o avesso do sentido fosse tão importante quanto a sua face visível.

REFERÊNCIAS

BARTHES, Roland. **Crítica e verdade**. São Paulo: Perspectiva, 1970.

_____. **A Câmara Clara**: nota sobre a fotografia. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

_____. **O neutro**. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

_____. **O grau zero da escrita**. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

_____. **Le discours amoureux**: séminaire à l'École Pratique des Hautes Études (1974-1976). Paris : Seuil, 2007.

_____. **Sobre Racine**. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

CLÉMENT, Bruno. **L'œuvre sans qualités**: rhétorique de Samuel Beckett. Paris: Seuil, 1994.

_____. **Le récit de la méthode**. Paris: Seuil, 2005.

FONTANIER, Pierre. **Les figures du discours**. Paris: Flammarion, 1977.

FONTANILLE, Jacques ; SHAÏRI, Hamid-Reza. **Approche sémiotique du regard photographique**: deux empreintes de l'Iran contemporain. 2001. Disponível em: <<https://www>.

unilim.fr/pages_perso/jacques.fontanille/articles_pdf/visuel/semiotiqueregarddanslesphotosorientales.pdf>. Acesso em: 14 out. 2017.

GOLDMANN, Lucien. **Le dieu caché**: étude sur la vision tragique dans les Pensées de Pascal et dans le théâtre de Racine. Paris: Gallimard, 1959.

JAKOBSON, Roman; LÉVI-STRAUSS, Claude. “Les Chats” de Charles Baudelaire. **L’Homme**, t. 2, n°1, 1962, p. 5-21. Disponível em : <http://www.persee.fr/doc/hom_0439-4216_1962_num_2_1_366446>. Acesso em: 26 dez. 2017.

JAKOBSON, Roman. Linguística e poética. In: **Linguística e comunicação**. São Paulo: Cultrix, 2003, p. 118-162.

MAURON, Charles. **Des métaphores obsédantes au mythe personnel**: introduction à la psychocritique. Paris: J. Corti, 1962.

PIATIER, Jacqueline. La réponse “pour initiés” de Roland Barthes. **Roland Barthes, l’inattendu**: Le Monde hors-série, jul./out. 2015, p. 76-78.

PICARD, Raymond. Défense de la “critique universitaire”. **Roland Barthes, l’inattendu**: Le Monde hors-série, jul./out. 2015 [1964], p. 72-74.

_____. **Nouvelle critique ou nouvelle imposture?**. Paris: J.-J. Pauvert, 1965.

RACINE, Jean. Fedra. In: **Fedra, Ester, Atália**. São Paulo: Martins Fontes, 2005, p. 1-83.

TODOROV, Tzvetan (Dir.). **Théorie de la littérature**: textes des Formalistes russes. Paris : Seuil, 2001.

UMA VISÃO SUTIL DO MUNDO:

por uma leitura ética em Roland Barthes



Carolina Molinar Bellocchio

A discussão que geralmente se orchestra em torno das noções de ética e literatura parece se realizar a partir da questão de um engajamento literário. Tanto o senso comum quanto muitas reflexões teóricas conferem a esse nível de envolvimento a afirmação de uma preocupação ética. De certa maneira, este trabalho caminha na perspectiva oposta, porque pretende apontar como qualquer discussão que se teça a respeito de uma abordagem ética envolve e perpassa uma noção que muitas vezes é obliterada, a saber, a noção de uma materialidade, seja das formas discursivas (dos ditos – ou interditos) ou justamente do não dito.

A fim de delinear as diferenças entre essas práticas, tomaremos a primeira como uma relação que pressupõe o envolvimento político direto e a segunda como uma prática que pressupõe um envolvimento indireto. Ora, a primeira é geralmente da ordem do apontar, do indicar, do nomear para o outro uma saída, uma escolha, um novo mundo. Parece-nos que, majoritariamente, prescinde de uma pressuposição didática: ensinar o outro a ver o que não enxerga, em uma mediação expressa: “eis aquilo que é preciso notar”. Em geral de base libertária, tal prática assume uma posição

direta, seja do narrador, seja de um personagem que muitas vezes é a realização de uma proposta filosófica ou o panfleto de uma causa. A história de uma “literatura engajada”, tomada nesses termos, é de fato recente, considerando seu nascimento com Émile Zola e o texto “*J'accuse*” (“Eu acuso”), escrito para se posicionar em relação à questão do oficial Dreyfus (DENIS, 2002, p. 11).

Partidário da absolvição do oficial, Zola inscreve na literatura sua defesa, o que inaugura, segundo Benoît Denis, um novo momento, pois que a ideia do intelectual se forma e adentra o espaço da literatura (DENIS, 2002, p.210). Do momento em que isso ocorre, 1894, até o que Denis apresenta como terceiro momento da “literatura engajada”, na metade dos anos de 1950, encontramos a figura de Barthes como central para se pensar a relação do escritor, da História, do presente e da responsabilidade com a escritura (DENIS, 2002, p. 26). É essa complexa rede de elementos que acreditamos abarcar sob a prática de uma concepção do indireto, como o faz Denis, ao compreender a produção de Barthes como uma espécie de “refluxo” ao segundo momento da “literatura engajada”, isto é, ao momento da hegemonia de Jean-Paul Sartre. Também o fazemos distinguindo tais posturas de engajamento a partir de uma proposta do direto, em relação a Sartre, e do indireto, em relação a Barthes.

Por um lado, Barthes se alinha à proposta sartreana em alguns princípios, a saber, a compreensão do escritor como um sujeito historicamente situado, sendo o horizonte da escolha, da liberdade e da responsabilidade o ponto de partida de sua presença e de seu envolvimento no mundo; além disso, subsiste em ambos a consciência como algo a guiar a escritura, porque essa se pauta pela escolha do escritor, designando assim uma Liberdade. Por outro lado, há uma série de deslocamentos radicais em relação a

eles. Ora, se de acordo com o engajamento aos moldes sartreanos, “o escritor engajado entende participar plenamente e diretamente, através das suas obras, no processo revolucionário, e não mais simbolicamente [...]” (DENIS, 2002, p. 24), a compreensão de Barthes a respeito do escritor difere sensivelmente dessa na descrença de qualquer ação efetiva no mundo a partir de suas escolhas, como lemos a partir de *O grau zero da escritura*, de 1953. O que ocorre é que o poder de escolha do escritor se encerra com a liquidação de sua obra, com as escolhas que pode conformar a sua própria forma. É apenas esse o campo do possível de sua ação, “a escolha da área social no seio da qual o escritor decide situar a Natureza de sua linguagem” (BARTHES, 2002, p. 14).

Uma investigação ética se apresenta aí, pois é nesse espaço (entre o escritor e sua forma, sua escritura) que o campo da escolha é possível, configurando assim uma “moral da forma”. Após essa liquidação da forma, isto é, quando o escritor encerra seu trabalho com o texto e o torna público, já não há qualquer controle efetivo que possa ser realizado. A imagem de Orfeu, o herói que, ao olhar para trás, perde sua amada Eurídice, alude ao alcance do escritor: quando esse quer olhar novamente para sua obra, ela já não está mais lá, ele já não pode modificá-la e nem controlar a direção de seu consumo, isto é, de seu sentido. A insistência de Barthes nesse aspecto é marcante: sua escritura é uma escolha de consciência, não de eficiência. “Sua escritura é um jeito de pensar a Literatura, não de estendê-la” (BARTHES, 2002, p. 14-15). É na fonte da linguagem que Barthes localiza o poder do escritor: é sobre a forma que manipula, articula, engendra, atualiza aquilo sobre o que ele tem controle. O campo da escolha é puramente de consciência, isto é, de uma certa intenção, e é nele que ele pode pensar a literatura.

Uma vez que o escritor engajado seria aquele que questiona a autonomia do campo literário, modificando-lhe o sentido, isto é, “deixando de fazer disso um fim em si para tentar fazê-la [a literatura] servir (à revolução, às lutas políticas e sociais em geral etc.)” (DENIS, 2002, p. 25), a compreensão de Barthes se desloca dessa visão utópica ou inocente de seu alcance. A importância seminal de *O grau zero da escritura* é a de inaugurar um pensamento da forma em literatura, vinculando-a definitivamente a um caráter ético. Nas palavras de Barthes, “é finalmente fazer sentir que não há literatura sem uma moral da linguagem” (BARTHES, 2002, p. 7). O trabalho do escritor diante do papel ou da tela do computador é esse espaço, em que ele se vincula ao outro e à História por meio de suas escolhas. Acreditamos, assim, que a ideia de uma ética perpassa o primeiro livro de Barthes, assim como toda sua produção, sem, no entanto, haver uma sistematização acerca dos termos moral (como em “moral da forma”, no texto de 1953) e ética, característica que se estende para todos os outros textos.

Nesse primeiro momento, fica evidente a ligação que as duas categorias têm com a ideia de responsabilidade, com o outro e certamente com a ideia de que a escritura, entendida nesse momento como Forma, é a assunção da totalidade entre forma e valor: por Barthes deslocar o campo da responsabilidade literária para a Forma, é que podemos dizer que se trata de uma prática indireta de engajamento. Enquanto uma prática direta concebe a literatura enquanto ação, como um modo de desvendar o mundo para o outro através das palavras, que são entendidas como um modo de apontar “tudo o que vai bem e mal no mundo” diretamente, através de uma mensagem que se baseia em “o que dizer”, a noção de Forma e de escritura encerra um modo indireto, porque se funda justamente na absorção do “o que dizer” em um “como dizer”.

Saindo dos limites de *O grau zero*, identifica-se a mesma preocupação com a liberdade das escolhas e com a consequente responsabilidade seis anos depois, em 1960, na parte III de *Sobre Racine*, por exemplo. Se há uma diferença entre as duas obras, entretanto, é que Barthes estendeu suas concepções acerca do escritor também para o crítico. Ora, não há um modo de o escritor ou de o crítico se esquivarem de suas escolhas, não há um neutro da interpretação: “Por um lado, para um significante, há sempre vários significados possíveis: os signos são eternamente ambíguos, a decifração é sempre uma escolha. [...] Por outro lado, a decisão de deter num ponto e não em outro o sentido da obra também é engajada” (BARTHES, 2008, p. 202). Nesse sentido, portanto, Barthes mantém certo o seu ponto de vista sobre a relação de liberdade que funda a escolha quanto à responsabilidade para com a posição assumida.

Considerando todos os elementos apresentados acima, acreditamos que, na base do pensamento barthesiano, ancora-se uma relação sempre forte e fundamental com o presente. Seus textos parecem sempre deixar claro o ponto no tempo em que foram escritos, a impossibilidade de retornar a eles a não ser por meio de uma continuação daquela escritura, e não mais por uma revisão que consistisse em sua reescritura (isso se vê principalmente nos prefácios, nos quais Barthes sempre destaca o momento presente de reedição, assinalando o peso histórico dos textos publicados em separado no tempo e no espaço. Talvez possamos localizar aí, isto é, na ligação irrefutável, na inscrição e participação total no tempo presente, uma grande evidência de sua preocupação ética. Como sujeito que se percebe situado nas questões essencialmente políticas e sociais do início de sua carreira, no período do pós-guerra até o fim dos anos de 1950; com sua investigação da

sociedade de consumo por volta dos anos de 1960, e, por volta de 1966, com a sua reflexão sobre a escritura como modo de criação e de afetação do sujeito – com as reflexões a partir de Benveniste –, Barthes passa a dar mais atenção à sua inscrição como sujeito em relação a questões que diríamos sutis, isto é, modos de afetação e de existência que não precisam necessariamente estar ligados a uma questão coletiva ou macropolítica.

Defendemos, assim, uma espécie de redimensionamento da questão ética em Barthes, que se desloca de um eixo primeiramente social e histórico para uma discussão que se concentra principalmente nos modos de afetação e de ação do sujeito que escreve, cada vez mais ligado a uma concepção da singularidade do corpo, que dirige essa ética. A esse deslizamento da proposta ética, que de início contemplava principalmente o macro e que se encaminha para uma reflexão cada vez mais no espectro do sujeito, associam-se de modo oscilante o uso dos termos relacionados a esse aspecto, como nos diz Claude Coste: “Sem que se possa notar uma verdadeira evolução cronológica, encontra-se em Barthes três palavras para designar o mundo do valor: ‘Ética’, ‘moral’, ‘moralidade’.” (COSTE, 1998, p. 16)

Retomando o que já havíamos afirmado sobre a preocupação do “agir” de Barthes residir centralmente em uma questão de consciência e não de eficácia, Coste problematiza se o termo adequado seria propriamente “moral” ou “ética”. É que, no caso de Barthes, as concepções se misturam, isto é, sua preocupação, situando-se no nível individual, diria respeito à moral; no entanto, por partir de uma definição de princípios (em relação à liberdade, à responsabilidade, ao presente), ela poderia ser entendida como princípio ético. Sua proposta se permeia pelos dois aspectos e, nessa imiscuição, os limites entre um aspecto e outro

deixam de ser pertinentes. Assim como Barthes procede a tantos deslizamentos de léxico, de gêneros, de limites autorais/críticos, acreditamos que com os aspectos filosóficos não seria diferente. A travessia de um para outro parece se realizar de modo quase automático, diferentemente do pensamento filosófico que se funda geralmente em uma altíssima sistematização.

Eis que um terceiro termo, ainda, se faz presente: “moralidade”. Se “moral” se torna às vezes pesado em relação à sua referência a regras, “moralidade” provoca um deslizamento do significante “moral”, ainda o ressonando. É que “moralidade”, em seu aspecto positivo, estaria ligada “à moral da linguagem, à moral vivida através da linguagem”, segundo Coste. A moralidade aportaria, assim, a conotação de “moral” relativa à prática do escritor e do trabalho da escritura, reforçando o peso de “uma arte de viver”.

O caminho de Barthes em relação a uma afirmação da potência de seu corpo e de suas inclinações também vai se fortalecendo pela apropriação que faz de Nietzsche e de sua ideia de moralidade. No próprio quadro que Barthes apresenta em *Roland Barthes por Roland Barthes*, no fragmento “Fases”, ele identifica uma fase da moralidade. Colocando o prazer do texto e *Roland Barthes por Roland Barthes* sob a luz da moralidade e sob a tutela de Nietzsche, respectivamente textos publicados em 1973 e 1975, ele deixa subtendido que ainda se encontra nessa fase – da moralidade –, uma vez que está escrevendo do alto do seu presente:

Intertexto	Gênero	Obras
(Gide)	(desejo de escrever)	-
Sartre Marx Brecht	mitologia social	<i>O grau zero</i> <i>Escritos sobre o teatro</i> <i>Mitologias</i>
Saussure	semiologia	<i>Elementos de semiologia</i> <i>Sistema da moda</i>
Sollers Julia Kristeva Derrida Lacan	textualidade	<i>S/Z</i> <i>Sade, Fourier, Loyola</i> <i>O império dos signos</i>
(Nietzsche)	moralidade	<i>O prazer do texto</i> <i>R.B. por ele mesmo</i>

Fonte: BARTHES, 2003f, p. 162.

Nas observações que se seguem ao quadro, lemos que “2. moralidade deve ser entendida como o exato contrário da moral (é o pensamento do corpo em estado de linguagem);” (BARTHES, 2003f, p. 162). Assim, vemos o deslizamento que Barthes faz de um termo a outro: da moral que tem como pergunta “O que fazer?” a um “pensamento” que é do corpo, orientado por ele em “estado de linguagem”. Constatada a importância que Nietzsche tem para Barthes, não podemos nos esquecer da força que configura o corpo. Ele é surpreendentemente a unidade que possibilita a multiplicidade do sujeito, a grande razão entendida

como vontade de potência. É do corpo que vem a noção de prazer, de inclinação em direção a algo no mundo. “O prazer é uma força”, nos diz Marty, que suspende o “eu” tido como natural, tornando-se um “método subjetivo de conhecimento e de existência” (MARTY, 2002, p. 9-10).

O prazer como valor inscreve a discussão ética em um campo decisivo: o sujeito como força que orienta suas escolhas e suas inflexões, sua singularidade assumida enquanto corpo. Por esse motivo, o prazer jamais poderia ser tomado de modo gregário, isto é, por um pensamento que partisse da coletividade, da mentalidade comum, como uma fala massificadora. O prazer é esse quantum de potência que orienta e singulariza o sujeito como força que está no mundo. Além dessa proposição de Barthes ter base fenomenológica, inserindo sua compreensão como um modo de estar-no-mundo, ela também afirma a variação como modo de inscrição da moralidade. Isso significa que, ao escolher uma noção tão “fraca” teoricamente, tão menosprezada científica e filosoficamente, como é o prazer (*le plaisir*), Barthes funda pela sua enunciação, pelo modo de se apropriar de um nome que tem sua parcela de baixeza e de banalidade da língua dos outros, seu próprio pensamento da moralidade. O que para a coletividade é banal, ele varia, tornando-a elemento fundamental.

A questão da moralidade insere o corpo na relação que antes era tomada de modo majoritariamente intelectual, institucional e político. Com isso, um novo espaço de fala se abre, e as inflexões do sujeito e seu desejo instauram a enunciação que se lê no seminário *Le lexique de l'auteur*, oferecido em 1973-1974 e espaço de origem do livro *Roland Barthes por Roland Barthes*. A erotização é entendida fora da denotação pejorativa que se supõe e passa a ser o elemento que liga um sujeito a outro, não

sexual, mas sensualmente. Isso implica que ela é produzida pela diferença entre os corpos:

A diferença, isto quer dizer o quê? Que cada relação pouco a pouco se originaliza, isto é: a) encontra a originalidade (a não-duplicação) de cada corpo; b) é tomada em uma nova ação, uma não-repetição, uma não-ruminação, e por isso mesmo, não fracassa; c) desfaz todo risco de competição, de rivalidade (BARTHES, 2010, p. 57).

Como em uma sociedade mínima, falansteriana, cada membro, isto é, cada participante do seminário se revela como singular a partir de seu corpo. Por esse fato, cada relação tecida com o Outro instaura a cada momento não só uma relação ética (“Como agir em relação ao Outro?”), mas de moralidade (“Como agir perante a diferença dos Outros?”). A constatação da diferença entre cada um, da irredutibilidade de cada corpo reforça o aspecto do corpo e do prazer como instâncias que fatalmente colocam em jogo a noção de moralidade. Podemos falar assim em termos de inclinação do sujeito em relação às coisas do mundo, às coisas que o cercam, que o atraem, e a reflexão, ainda que descomprometida, acerca de seu espaço no mundo (cada vez fluido e diferente), adicionando-se a isso a reflexão acerca de sua relação com o espaço do outro.

No polo oposto ao da *diferença* como valor, encontra-se a noção de gregarismo. Tal valor entra no repertório de Barthes à medida que “moralidade” se faz mais forte: podemos pressentir assim uma relação paralela com a presença de Nietzsche, pois é com ele que tal termo passa a valer como uma espécie de conceito

negativo³⁸. As definições de “gregário” e “gregarismo” de fato remontam ao vocábulo latino *gregarius, a, um.* e denotam “1. Que faz parte de grei; que vive sempre em bando (diz-se de animal). 2. Fig. Que induz à vida em bando (instinto gregário). 3. Fig. Que tende a viver em sociedade; SOCIÁVEL”³⁹. Se tais definições são tão importantes em Nietzsche, é porque implicam a negação da força e da vontade do indivíduo. Para o filósofo, a moral é gregária, regida pela tropa, pela horda que abafa a força do indivíduo.

O fragmento “Charlot” traz a primeira ocorrência do termo gregarismo, “*gregarité*”, no tomo IV das Obras Completas. Nas vinte e três vezes que aparece a partir daí (Obras Completas IV e V, além de *O neutro* e *Como viver junto*), sempre se percebe um eco da moralidade em contraste. “Charlot”, por exemplo, é a marca dessa busca de Barthes, isto é, o sujeito/o artista que Barthes reconhece como materializando o encontro justo do coletivo e do singular, a diferença em relação ao mundo:

Um artista popular e refinado (popular pelos ‘cartoons’ que lhe o dão acesso ao grande público, e refinado pela encenação sutil de toda uma cultura), eis o que é necessário hoje. Pois esta equação difícil libera igualmente o artista moderno de dois infernos opostos: a vulgaridade e o esoterismo: assumir os constrangimentos da liberdade e a par-

³⁸ Na indexação do *site* roland-barthes.org, o termo consta vinte e cinco vezes nas obras completas de Barthes, editadas por Eric Marty, sendo que uma vez é encontrado nas *Mitologias*, tomo I (1942-1961), e todas as outras 24 vezes é registrado a partir do quarto tomo em diante, isto é, no período entre 1972-1976.

³⁹ Disponível em: <<http://www.aulete.com.br/greg%C3%A1rio>> Acesso em: 09 jun. 2017.

ticularidade de meu próprio olhar, e no entanto comunicar com todo mundo; falar minha própria linguagem (aquela da qual eu sou feito) e ao mesmo tempo falar a linguagem dos outros; agradar sem bajular. Nós poderíamos chamar este artista de ‘democrático’, e fazer ouvir por esta palavra hoje difícil o quão ameaçada é uma tal posição: pelo gregarismo que constrange, encerra e sufoca, ou pela solidão das grandes inovações. Quantos artistas, hoje, escapam a essa dupla ameaça? O modelo passado de tal sucesso foi sem dúvida o de Charlie Chaplin (BARTHES, OC IV, p. 951-952, tradução minha).

A busca de Barthes na verdade se orienta para o encontro de um ponto justo, no sentido de equilibrado, entre o indivíduo e a sociedade, principalmente entre o artista, que é seu caso, e a sociedade: um artista, no sentido nietzschiano, que encontra um caminho ideal entre si mesmo e o mundo. O desequilíbrio em direção ao mundo seria tomado como uma vulgaridade; o desequilíbrio em direção a si mesmo seria esoterismo. É por isso que essa tentativa de encontro de um caminho justo compreende “falar a minha própria linguagem” e mostrar a “particularidade de meu próprio olhar” e, ao mesmo tempo, a “linguagem dos outros”, “comunicar com todo mundo”, sem qualquer ameaça do gregarismo.

Na Aula inaugural de Barthes no Collège de France, esse termo torna-se icônico porque designa justamente o caráter irrefutável da língua. Ela se estrutura pelo poder e dele não há como fugir, à exceção de entrar no silêncio místico absoluto. Não existe um fora da língua e “assim que ela é proferida, mesmo que na intimi-

dade mais profunda do sujeito, a língua entra a serviço de um poder. Nela, infalivelmente, duas rubricas se delineiam: autoridade da asserção, o gregarismo da repetição” (BARTHES, 2013, p. 15).

Barthes se volta a Benveniste aqui porque reconhece esse caráter semiótico da língua: ela é feita de signos que se repetem, que precisam se repetir para que possa haver um sistema. Por também conhecer toda a implicância disso, Barthes sabe que é nessa combinação dos signos gregários que pode haver uma possibilidade de trapaça ao poder, ao gregarismo. Essa trapaça, sabemos, é a escritura, a possibilidade de variar incansavelmente o que não cessa de querer agarrar. A função da escritura e do artista torna-se cada vez mais o encontro de um espaço de equilíbrio entre as demandas de si (o olhar, uma voz) e do mundo. É esse espaço oblíquo que se tenta construir pela enunciação. Essa questão é fundamental para Barthes, que, em um texto sobre outro artista, Cy Twombly, escreve o seguinte:

O artista não tem uma moral, mas uma moralidade. Em sua obra, tem-se essas questões: O que são os outros para mim? Como devo lhes desejar? Como devo me oferecer aos desejos? Como devo me portar entre eles? Enunciando a cada vez uma ‘visão sutil do mundo’ (assim fala o Tao), o artista compõe aquilo que é invocado (ou recusado) de sua cultura e aquilo que insiste de seu próprio corpo: o que é evitado, o que é evocado, o que é repetido, ou ainda: proibido/desejado: eis aí o paradigma que, tal como duas pernas, faz caminhar o artista, contanto que ele produza (BARTHES, OC V, p. 717, tradução minha).

Mais uma vez, a relação se coloca entre o sujeito/artista enquanto irredutibilidade do corpo, da diferença, e o mundo. A questão de como lidar com os outros, sem lhes impor seu próprio desejo, nem sucumbir ao deles, retorna. O artista não tem moral, mas uma moralidade, reformula (varia) Barthes, o que havia escrito nas citações acima. De fato, é de diferença que ele se constitui em relação aos Outros, no exercício cada vez singular de ver, experimentar e escrever o mundo. A questão do “Como agir?” ganha em nuances mais uma vez porque localiza o desejo entre os matizes dessa interrogação. O artista se debruça sobre o que são os outros para ele, como deve lhes desejar e como deve se portar entre eles. Sendo um questionamento essencialmente ético, estende sua amplitude ainda para a inserção de um desejo. É certo que ele não é sexual, como já dissemos anteriormente; apenas leva em conta a parcela de vida e de inclinação que move o ser humano em sua vontade de potência. Trata-se de moralidade também porque respeita a diferença do Outro, e se funda tanto porque trapaceia ou se esquiva do gregarismo, quanto porque se furta à agressividade, ao poder e à arrogância do mundo.

É por isso que o caminho da escritura barthesiana e o caminho de Barthes, diríamos um só, se orientam para o Tao e o Zen. Leyla Perrone-Moisés também advoga a favor da imbricação da arte de viver e da arte de escrever em Barthes: “O Ocidente exige ‘tomadas de posição’. Era pois natural que, na busca de um discurso (de um modo de ser) não dogmático e não agressivo, Barthes se voltasse para as sabedorias orientais, em especial o Tao e o Zen” (PERRONE-MOISÉS, 2012, p. 162). São essas “tomadas de posição” que são muitas vezes assumidas por Barthes como arrogância, agressividade, enfim, formas de violência, ainda que mínimas, que o preocupam no sentido de serem formas de pressão

de si sobre os outros e do mundo sobre si mesmo. É que, para ele, a relação com o Outro se busca cada vez mais em um ritmo justo, sem imposição de um desejo sobre o outro, sem cobranças em planos macro ou micro, isto é, na experiência coletiva ou íntima.

No trecho a propósito de Cy Twombly, a busca de equilíbrio do ritmo justo se coloca também na imagem da caminhada própria. O sujeito se encontra permanentemente submetido à busca de equilíbrio obtido pelo “bom funcionamento” de suas duas pernas, “que fazem caminhar o artista”. Por esse movimento evocado ao final do fragmento, o artista – que é tanto Cy Twombly quanto Barthes – tenta garantir seu equilíbrio por meio da escuta do que “é invocado de sua cultura” (ou recusado) e do que “insiste de seu próprio corpo”. Esse paradigma constitutivamente presente é a negociação de um ritmo ideal para si mesmo diante do mundo, de suas demandas, seus atrativos, seus vícios, e da escuta de si mesmo e de suas próprias demandas etc. Diante disso, para se manter caminhando, o artista da moralidade vive essa relação ritmada entre si e o mundo e “compõe” (“*compose*”) a partir dela uma “visão sutil do mundo”, como lemos na citação sobre a moralidade do artista em Cy Twombly. O equilíbrio, sempre exercitado e jamais atingido, de modo perpétuo, se faz por essa tentativa de conciliar o mundo e o sujeito; nessa dinâmica, é a enunciação de uma “visão sutil do mundo” que Barthes, o artista da moralidade, constrói.

REFERÊNCIAS

BARTHES, R. **Aula**. São Paulo: Cultrix, 2013.

_____. **Le lexique de l'auteur**: Séminaire à l'école pratique des hautes études 1973-1974. Paris: Éditions du Seuil, 2010.

_____. **O grau zero da escrita**: seguido de novos ensaios críticos. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

_____. **Oeuvres Complètes I**. Paris: Seuil, 2002a.

_____. **Oeuvres Complètes II**. Paris: Seuil, 2002b.

_____. **Oeuvres Complètes III**. Paris: Seuil, 2002c.

_____. **Oeuvres complètes IV**. Paris: Seuil, 2002d.

_____. **Oeuvres complètes V**. Paris: Seuil, 2002e.

_____. **Roland Barthes por Roland Barthes**. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Estação Liberdade, 2003f.

_____. **Sobre Racine**. Trad. Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2008.

COSTE, C. **Roland Barthes Moraliste**. Paris: Presses Universitaires du Septentrion, 1998.

DENIS, B. **Literatura e engajamento:** de Pascal a Sartre. Trad. Luiz Dagobert de Aguirra Roncari. Bauru-SP: EDUSC, 2002.

MARTY, É. Présentation. In: BARTHES, R. **Oeuvres complètes IV.** Paris: Seuil, 2002.

NIETZSCHE. **Vie et Vérité** - Textes Choisis par Jean Granier. Paris: Presses Universitaires de France, 2015.

PERRONE-MOISÉS. **Com Roland Barthes.** São Paulo: WMF Martins Fontes, 2012.

RABELO, R. C. **A arte na filosofia madura de Nietzsche.** 2011. Tese (Doutorado em Filosofia) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Campinas, 2011.

ROLAND BARTHES VAI À COZINHA



Sílvia Barbalho Brito

“a escritura se encontra em toda parte onde as palavras têm sabor”

Roland Barthes

Batidas à porta da cozinha

A mensagem da epígrafe, como um lema, está gravada na porta. A panela está quente. A água ferve, o arroz amolece. Nossos corpos estão próximos ao fogão, observando as borbulhas. Temos 17 minutos junto a Roland Barthes na cozinha, em sua ação de feitura. 17 minutos curiosos: um tempo exato (nem mais, nem menos), porém, cronometrado para marcar a imprecisão do número “quebrado” (PERRONE-MOISÉS, 2012). Gracejo do sujeito incerto. Conversando, aguardamos a refeição.

Não compreendemos Barthes como um *chef* – talvez sequer possamos apontá-lo como um cozinheiro amador, tendo em vista que não conhecemos realmente a frequência de suas práticas culinárias. Mas sabemos por Leyla Perrone-Moisés (2012) que ele gostava de cozinhar e facilmente o reconhecemos como alguém

gulosos: em seus textos transbordam aromas, texturas, cores e sabores dos pratos consumidos durante a infância, os encontros, as viagens, as descobertas. Somam-se também as diversas metáforas, as comparações e, mais ainda, a proposta da cozinha do sentido, em que cozinhar ultrapassa os mitos cotidianos e a ação prática, nutricional, sendo então um desafio semiológico (BARTHES, 2001): somos convocados a adentrar nessa cozinha para ponderar, permanecendo junto ao signo para instaurar incessantemente sua feitura, por conseguinte descortinando-o da suposta rigidez e imutabilidade fixada pela língua.

Isto posto, pretendemos com este texto elaborar um levantamento sobre a possibilidade de demonstrar uma reincidência do sujeito incerto, não apenas do tema alimentar, mas principalmente do método de feitura e de devoração aventado pela cozinha do sentido, demonstrando uma fidelidade. Para Perrone-Moisés (2012, p. 24), “a abertura de Barthes à contemporaneidade, sua permanente disponibilidade para o novo são as qualidades que seus detratores veem como defeitos”, aspectos que até hoje utilizam para acusá-lo de charlatanice. Entretanto, ainda com Leyla (2012, p. 24), sabemos que a obra barthesiana “apresenta algumas linhas de força que permanecem constantes sob variação”. As incriminações de um Barthes volúvel, infiel, caem por terra: concebemos essa potência de constantes mudanças como uma dessas linhas de força, colocando a proposição da cozinha do sentido para além da semiologia, compreendendo-a como uma pulsão, uma motivação dessas vicissitudes tão persistentes do pensador.

Como o próprio semiólogo-artista que ele mesmo comenta em *Aula*, que “joga com os signos como um logro consciente, cuja fascinação saboreia, quer fazer saborear e compreender” (2013a, p. 41-42), Barthes, neste cozinhar, nos possibilita cismar

com a multiplicidade dos signos, conceber os sentidos como flu-
tuantes, sentir os corpos como potência para o pensar... Desvios
estes que já nos embrenham nos recantos da cozinha do sentido.
Vamos “titubear entre pedaços, marcos de saberes, de sabores”
(BARTHES, 2013b, p. 7).

Anseios do corpo pensante

Inicialmente, os saberes-sabores que se proliferam na escritu-
ra barthesiana nos proporcionam também um reconhecimento
da vivacidade reflexiva do corpo. Para Barthes, “suar é pensar”
(1993, p. 22). Segundo ele, no filme de Mankiewicz, as persona-
gens romanas demonstram pela pele a angústia da consciência
perante a premeditação e a constatação do crime; apenas Júlio
César não transpira, pois, como vítima, nele não há ponderação
sobre o delito. Mesmo o corpo sendo pouco considerado em boa
parte dos espaços intelectuais/acadêmicos, nos textos de Barthes
ele participa junto à razão no processo do pensar, coloca-se para
devorar o mundo e incessantemente transformar ideias, impres-
sões, sentidos, certezas. Afinal, ao comentar sobre a obra de Ber-
nard Réquichot, Barthes (1990) afirma que a escritura perpassa
pelo corpo. Apresentamos em estudo anterior nossa compreen-
são desse corpo-escritura: “sentir, ouvir, cheirar, saborear, ver e
pensar a partir dessa nova possibilidade modifica os sentidos es-
tabelecidos. O corpo e os sentidos são estimulados a saírem do
lugar comum: eles deixam de ser receptores passivos [...], perce-
bendo assim o ainda não identificado, o porvir” (BRITO, 2017,
p. 28). Aqui, ele exige, cobiça, ronca, reclama perante a ausência
da saciedade, nos colocando sempre em busca de mais. O corpo

mostra-se como o impulsionador desse desejo de devoração – dos alimentos, dos signos, do mundo.

Com a língua e os demais órgãos dos sentidos – partes desse corpo que pulsa, sempre atentos às mudanças – Barthes aprecia as transformações que o alimento passa durante o processo do cozinhar e assume que há nessa atividade algo de vicioso (PERRO-NE-MOISÉS, 2012), fazendo-nos buscar contemplar também essas mudanças em outras ações humanas.

Na cozinha, junto a Barthes, o saborear triunfa perante a tradicional soberania do olhar no ocidente – mesmo que este também participe. O paladar se mostra mais ativo que a visão, o corpo revela potências ainda despercebidas. Saber e sabor fazem jus à sua raiz etimológica comum (BARTHES, 2013a), fazendo da obra barthesiana um grande cardápio de delícias, em que escritor e leitor sempre têm fome.

Um banquete por RB

Disposta a mesa, temos variados pratos para nos servir – um possível *menu* barthesiano, como os códigos dos cardápios de *Como viver junto* (2013b). Em *Mitologias* (1993), tomamos um cálice de vinho – a “bebida-totem”, os goles de conversão, o filtro entre o francês sadio e o defeituoso – e passamos a devanear junto a Barthes. Um possível copo de leite pode vir para purificar e fortalecer. Comemos alguns pedaços de queijos, nos deliciamos com batatas fritas e, claro, com um belo bife.

Tal como o vinho, o bife é, na França, um elemento de base, mais nacionalizado do que socializado,

está presente em todos os cenários da vida alimentar: chato, debruado de gordura e em forma de sola de sapato nos restaurantes baratos; espesso e succulento nos restaurantes especializados; cúbico, o coração úmido, sob uma fina crosta carbonizada, na cozinha de primeira; participa de todos os ritmos, desde a confortável refeição burguesa ao lanche boêmio do celibatário; é uma alimentação simultaneamente rápida e densa, que realiza a mais perfeita união entre a economia e a eficácia, a mitologia e a plasticidade do seu consumo (BARTHES, 1993, p. 55).

Em nosso dia a dia, esbarramos com diversas cenas da alimentação (como essa comentada) e, pelo próprio fascismo da língua, que nos obriga a dizer sempre de forma assertiva e repetida (BARTHES, 2013a), naturalmente atribuímos generalizações aos signos. No jantar barthesiano, o alimento, longe de ser consumido/absorvido imediatamente, passa a provocar um confronto com o estabelecido. A partir dos bifes, descobrimos um ufanismo, uma identidade e uma moral da burguesia francesa ainda não assentida por seus contemporâneos.

Nesse ínterim, ainda com o olhar atabafado, assistimos filmes de Carlito, que apresentam uma imagem épica da fome do pobre e do proletário. Mais uma vez, o paladar assume o posto da visão para “enxergar” além do instituído, permitindo saborear um amargor pouco apreciado pela sociedade. De forma mais explícita, sucede um contraponto: a revista *Elle*, esta, por sua vez, revela uma absurda superficialidade, o mascaramento do alimento para o fetiche – processo bem gritante na nossa atual fase da culinária *gourmet*.

A revista *Elle* (verdadeiro tesouro mitológico) apresenta-nos quase todas as semanas uma bela fotografia a cores de um prato elaborado: perdizes douradas ponteadas de cerejas, “quente-e-frio” de frango rosado, empadão de lagostins rodeado de carapaças vermelhas, “charlotte” cremosa enfeitada com desenhos de frutas secas, bolos multicoloridos etc. [...]. É que aqui, como em toda a arte pequeno-burguesa, a tendência irreprimível para o verismo é contrariada, ou equilibrada, por um dos imperativos constantes do jornalismo doméstico: aquilo que o *Express* chama gloriosamente *ter ideias*. A cozinha da *Elle* é, desta mesma forma uma cozinha de “ideias”. [...] O suporte desta cozinha ornamental é, efetivamente, uma economia totalmente mítica (BARTHES, 1993, p. 77; 79, grifos do autor).

Na cozinha barthesiana, mesmo alimentos engessados como os da revista *Elle* – que existem para serem cobiçados e admirados, não efetivamente comidos –, são devorados e ressignificados, excedendo o estabelecido. Com essa desconstrução dos mitos franceses cotidianos de seu tempo, Barthes nos desoculta, a partir dos pratos, a naturalização das narrativas sociais. A alimentação e o ato de comer compõem um mostruário que expõe as diferenças gritantes entre sujeitos e corpos contíguos que vivem realidades distintas, interrogando os paradigmas que determinam arquétipos e mitos econômicos, sociais, imagéticos.

Em *O império dos signos* (2007), ele traz imagens que demarcam esse desmonte: com leveza, sensibilidade e contenção, na culinária japonesa o alimento é comido sem ordenação, é vivo, descentrado,

despido, fragmentado. Nisso, percebemos como Barthes empreende seu próprio festim: ao contrário da “Cozinha ornamental” da revista *Elle* (1993), os alimentos nos textos de Roland Barthes não compõem uma lista estática de produtos a serem consumidos, com ordenação corriqueira; eles constituem um *menu* vivo, anárquico, rico em sabores plurais da cultura e da coletividade.

[...] nenhum prato japonês é provido de um centro (centro alimentar implicado entre nós pelo rito que consiste em ordenar a refeição, em cercar ou cobrir de molho as iguarias); tudo ali é ornamento de outro ornamento: primeiro porque sobre a mesa, sobre a bandeja, a comida nunca é mais do que uma coleção de fragmentos, dos quais nenhum é privilegiado por uma ordem de ingestão: comer não é respeitar um cardápio (um itinerário de pratos), mas colher, com um toque ligeiro dos palitos, ora uma cor, ora outra, ao sabor de uma espécie de inspiração que aparece, em sua lentidão, como o acompanhamento desligado, indireto da conversa (que pode ser ela mesma, muito silenciosa) (BARTHES, 2007, p. 32-33).

Já em *O rumor da língua* (1987), Brillat-Savarin tem sua atividade de escritor comparada à do cozinheiro: uma ação cuidada voltada para criar, por meio da sua produção, afetos. As supostas diferenças e fronteiras entre culinária e escrita desaparecem, tornam-se uma mesma prática. Dessa forma, o escritor e o cozinheiro são instigadores de uma “trapaça salutar” na linguagem (BARTHES, 2013a), operando revoluções, desconstruções,

aflorando novas perspectivas político-culturais que possibilitam o desvencilhamento de limitações tirânicas do pensamento, produzindo sentidos singulares e múltiplos. Ratifica esta proposta Michel Onfray, em *A razão gulosa*:

Os cozinheiros sempre foram artistas, pois ilustram a tese de que cozinhar, escolher alimentos, elaborar pratos, celebrar a gula, querer e definir um estilo para seus fogões é promover uma visão de mundo através de discursos enunciados de maneira plástica e nutritiva, estética e alimentar (1999, p. 166).

Esta pulsão de criação do cozinheiro está intimamente conectada à *poiesis* do escritor, do artista: são saberes, e todos eles estão à procura de tocar o inescrutável, de atingir o ainda não alcançado. Somos convidados a nos libertar da subalternidade gerada pelas opressões da língua, das limitações da denotação; somos convocados a sempre reconfigurar tanto significações semiológicas quanto toda e qualquer leitura sobre o mundo.

Assim, Roland Barthes nos impele para sermos cozinheiros do sentido: selecionando ingredientes, olhando, cheirando, transformando, cortando, misturando, cozinhando, saboreando, digerindo e, inclusive, excretando, consumindo e sentindo a correspondência inata entre o sabor como saber, o saber como sabor, saboreando as ressignificações. Como afirma Marques (2016, p. 8): “por isso, talvez não seja arbitrário dizer que Barthes é o pensador da ressignificação do cotidiano. Para ele, os objetos encontram uma significação não essencial e não natural, e sim uma dinâmica convidativa entre história, linguagem e pensamento”.

Corroborando com este olhar, a comida aqui está para além da função fisiológica e nutricional. O foco não é contemplação do prato apresentado, mas como ele é feito (sua feitura); como ele surge no mundo como novo pela sua própria característica de objeto efêmero, para o consumo (mesmo pelas mãos do mesmo cozinheiro realizando uma mesma receita); como ele produz efeitos na nossa sociedade e no nosso corpo, estimulando imprevisibilidade de significações: a cozinha do sentido.

Desafios da cozinha do sentido

A cozinha do sentido é uma provocação inicialmente direcionada: *Le Nouvel Observateur* (o novo observador) intitula o meio de divulgação e demarca a quem o ensaio se destina. A porta da cozinha do sentido é aberta, mas Barthes não nos fornece orientações para descobrirmos seu acesso. Este cozinhar será uma atividade para aqueles engajados com as tarefas da semiologia, da literatura e do pensamento: lutando contra o *fast food*, a comida congelada e a devoração irrefletida, nos comprometemos em sempre afinar nossas percepções, em nos envolver com a feitura, a mistura, a transformação.

Decifrar os signos do mundo sempre quer dizer lutar com certa inocência dos objetos. [...] da mesma maneira, é necessária uma constante sacudida da observação para ajustar o foco não sobre o conteúdo das mensagens, mas sobre a sua feitura: enfim, o semiólogo, como o linguista, deve entrar na “cozinha do sentido” (BARTHES, 2001, p. 178).

A própria proposição da cozinha do sentido demarca a frequente inquietação do pensador francês. Esta ousadia possibilita o início do estabelecimento de uma nova área do conhecimento: a Semiologia. Barthes (2012), em um movimento de devoração, toma o que lhe interessa das ideias de Saussure e as devolve com uma nova formulação. A linguística, por Saussure, era concebida como uma parcela, uma divisão da Semiologia. Barthes não somente inverte a ideia saussuriana como altera a noção de signo-significante-significado, que passa a ser aplicada não apenas na linguagem, mas nas mensagens da cultura: “Barthes descortinaria o alcance da semiologia, pois estava abrindo portas para a interpretação dos vários sistemas de signos (não apenas o sistema linguístico): cinema, pintura, teatro, moda, vestuário, publicidade, comportamento, culinária, etc., etc.” (BLIKSTEIN, 2017, p. 20-21).

Assim sendo, adentramos na cozinha do sentido, que nos incentiva a devorar os signos, ressignificando o que há para além dos sentidos previamente convencionados. Reiteramos de forma sintética nossa compreensão citando outro estudo precedente: “vislumbra-se nela, rejeitando os significados garantidos pela História, o ato de ‘cozinhar’, a feitura do prato, a mistura de ingredientes para gerar o novo. O que ferve é o processo de transformação” (BRITO, 2016, p. 62). Por este motivo, a cozinha do sentido ultrapassa a circunstância nutricional e proporciona conexões entre o alimento, o social e a linguagem, evidenciando uma ânsia conotativa: o desejo por remodelar, mexer, atualizar, converter, metamorfosear. Selecionar os ingredientes e criar novos pratos, elaborar releituras de receitas antigas ou até mesmo fazer novamente a mesma refeição cotidiana, sabendo que a cada dia ela será uma comida diferente, constituem a essência transformadora da culinária e da ação do cozinheiro.

Todas as operações de cozinha significam e celebram as modificações trazidas à matéria: desenharmar, corar, assar, fritar, escaldar, gralhar, ferver, abafar, flambar, cozinhar é agir especificamente no *tempo*; talhar, cortar, amaciar, cinzelar, picar, amarrar, enfarinhar é agir no terreno da *forma*; soltar, disfarçar, distender, moer, furar, encrespar, ligar, conservar é intervir nas *texturas*; refogar, aferventar, refrescar, condimentar, temperar é querer produzir efeitos sobre a cor, sobre a luz. [...] As operações culinárias têm em mira os estados da matéria (ONFRAY, 1999, p. 170, grifos do autor).

O cozinheiro modifica os ingredientes, retirando os alimentos do seu estado natural, estático, com intento de transformá-los – os processos apresentados por Michel Onfray – para gerar uma nova ou uma maior satisfação. Antecedendo Onfray, Barthes testemunha o prazer proporcionado por esta luta: “gosto das operações [da cozinha]. Tenho prazer em observar as formas cambiantes da comida que se vai fazendo (colorações, espessamentos, contrações, cristalizações, polarizações etc.)” (BARTHES *apud* PERRONE-MOISÉS, 2012, p. 100). Em Barthes, essas ações se mostram como cerne da nossa empreitada no mundo. Nesse processo, o corpo sua, corta-se, queima-se, mas também experimenta, descobre, aprova e rejeita. Como o cozinheiro, o escritor coloca-se nessa batalha contra a citada “inocência dos objetos”, tomando a linguagem, a cultura, o mundo como seu ingrediente.

Prato do dia: RB

É nesse movimento de constante revisão e revolução – configurado aqui como o rompante da cozinha do sentido, em que nada é imutável ou estabelecido – que se pautam os críticos opositores a Barthes, denominando-o como alguém incoerente, contraditório. São exatamente as oscilações, tão censuradas em sua obra, que nos outorgam observar nesse sujeito incerto uma fidelidade, uma dedicação contínua a esta gula, a esta vontade de provar, conhecer, saborear e novamente experimentar. Concordamos que Barthes seria um infiel, pois ele mesmo afirma que um escritor precisa ser infiel, realizando uma contínua variação durante a escrita. Porém, este infiel se revela leal à assíduas mudanças, fiel aos seus desejos, reconhecendo em si mesmo uma compulsão:

Um dia, perguntei-lhe em que medida o afetavam as acusações dos críticos, que o censuravam por suas mudanças de posição, a desenvoltura com que ele se transformava, passando de sociólogo a semiólogo, de “cientista” a “diletante” etc. Disse-lhe que havia escrito um texto sobre ele intitulado “Roland Barthes, o infiel”. Ele sorriu e respondeu, com sua voz extremamente grave e pausada: “Mas eu sou muito fiel a minhas obsessões!” Depois, retificou: “Digamos que minhas obsessões me são extremamente fiéis” (PERRONE-MOÍSES, 2012, p. 128).

É essa obsessão de Roland Barthes que aquiesce a originalidade de suas ideias, as inovações da sua trajetória e o vigor dos

seus textos – mesmo após quase 40 anos de sua morte. A linguagem, além de saber, passa a ter “sabor”. Dessa maneira, o cozinhar, as comidas e as cenas de alimentação fazem parte não apenas das experiências e sensações do homem Roland, mas, como mostramos, permeiam as reflexões do pensador Barthes em diversos momentos, o que nos comprova essa constância. Como bem explica Claudia Pino (2017, p. 88), na obra barthesiana é possível “explorar a relação com a comida como uma forma de escrever e também de pensar”. O pensador se levanta da escrivaninha, troca a máquina de escrever, livros, cadernos e lápis pelos talhares, fogo e panelas, e faz da cozinha espaço de reflexões.

Portanto, a ação do cozinheiro e a do escritor transparecem sua conexão nesse corpo voraz, onde alimento e linguagem são modificados em prol da vitalidade de sensações e ideias. A gula é um estímulo não apenas para comer, mas também para cozinhar, escrever e pensar: Roland Barthes, longe de ser um comilão impaciente e imediatista, aprecia os sabores-saberes de forma refletida, demorada. Nós, seus leitores, nos deliciamos com ele e com sua escritura, que nos garante um banquete apetitoso.

REFERÊNCIAS

BARTHES, Roland. **A aventura semiológica**. Trad. Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

_____. **Aula**: aula inaugural da cadeira de semiologia literária do Colégio de França, pronunciada dia 7 de janeiro de 1977. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 2013a.

_____. **Como viver junto**: simulações romanescas de alguns espaços cotidianos. 2. ed. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2013b.

_____. **Elementos de semiologia**. 19. ed. Trad. Izidoro Blikstein. São Paulo: Cultrix, 2012.

_____. **O império dos signos**. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2007.

_____. **O óbvio e o obtuso**: ensaios críticos III. Trad. Léa Novaes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

_____. **O rumor da língua**. Trad. Antônio Gonçalves. Lisboa: Edições 70, 1987.

_____. **Mitologias**. 9. ed. Trad. Rita Buongermino e Pedro de Souza. Rio de Janeiro: Bertrand do Brasil, 1993.

BLIKSTEIN, Izidoro. Roland Barthes: como decifrar o mundo.

In: CONTANI, Miguel Luiz; GUERRA, Maria José (Orgs.). **Barthes 100: ideias e reflexões**. Londrina: Eduel, 2017, p. 20-21.

BRITO, Sílvia Barbalho. **A cozinha do sentido de Roland Barthes na ficção do escritor-crítico Silviano Santiago**. 2017. 92f. Dissertação (Mestrado em Estudos da Linguagem) – Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2017. Disponível em : <<https://repositorio.ufrn.br/jspui/handle/123456789/23998>>. Acesso em: 10 dez. 2017.

_____. A cozinha do sentido e o entre-lugar: interstícios entre os escritores-críticos Roland Barthes e Silviano Santiago. In: MARQUES, Alfredo H. O. (Org.). **Barthes (Im)pensado**. Natal: Editora do IFRN, 2016, p. 59-76. Disponível em: <<https://memoria.ifrn.edu.br/handle/1044/974>>. Acesso em: 10 dez. 2017.

MARQUES, Alfredo H. O. (Org.). **Barthes (Im)pensado**. Natal: Editora do IFRN, 2016. Disponível em: <<https://memoria.ifrn.edu.br/handle/1044/974>>. Acesso em: 10 dez. 2017.

ONFRAY, Michel. **A razão gulosa: a filosofia do gosto**. Trad. Ana Maria Scherer. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. **Com Roland Barthes**. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

PINO, Cláudia Amigo. O Sal das palavras: a gastrosofia da linguagem de Roland Barthes. In: CONTANI, Miguel Luiz; GUERRA, Maria José (Orgs.). **Barthes 100: ideias e reflexões**. Londrina: Eduel, 2017, p. 87-102.

POR UMA SEMIÓTICA DO AFETO:

o punctum barthesiano



Rodrigo Fontanari

De *A Câmara Clara*

Ocorre com *A Câmara Clara* o mesmo que Roland Barthes dizia ocorrer com *Em Busca do tempo perdido*: somos aí sempre surpreendidos por um lampejo de genialidade de que não nos havíamos dado conta na leitura anterior. Para, “felicidade de Proust – continua ele –: de uma leitura a outra, não saltamos nunca as mesmas passagens” (2006, p. 17).

Sensível ao alerta barthesiano, volto-me aqui novamente para o livro, objeto de minha tese de doutorado, desta feita interessado numa questão de que somente agora me dou conta: a semiologia barthesiana da imagem aí em pauta não separa totalmente o signo e o afeto, a emoção e o teatro. Dito de outro modo: é o afeto que é a medida e a mediação entre o corpo (os sentidos) arrebatado por uma fotografia e a mesma fotografia.

Por outro lado, é ainda o afeto que permite ao semiólogo, despido de toda sua cientificidade, como um “selvagem”, entrar nessa “tintura do real” que é a fotografia e se deparar com uma *folle vérité*: “a fotografia torna-se então, para mim, um médium

estranho, uma nova forma de alucinação: falsa no nível da percepção, verdadeira no nível do tempo: uma alucinação, temperada, de certo modo, partilhada (de um lado ‘não está lá’, do outro, ‘mas isso realmente esteve’): uma imagem louca” (1984, p. 169), testemunha Barthes no penúltimo fragmento do livro.

A Câmara Clara é uma confluência de diferentes emoções. A primeira parte vem contaminada por emoção científica, epistêmica, o desejo de descobrir o que seria a fotografia em si. Já na segunda parte, um afeto sensível, tenro vinculado ao amor, ao amor à sua mãe, Henriette Barthes.

É no fragmento 47 que, a meu ver, todo o saber recua em detrimento de um “sofrimento de amor” e que mostra, nas palavras do próprio Barthes, “a especificidade dessa alucinação”. Refiro-me ao gracioso exame que faz Barthes da cena do filme *Casanova*, de Fellini, exatamente no momento da sequência fílmica em que Casanova se pôs a dançar com o automâta.

Aliás, é Barthes mesmo que nota em *A preparação do romance*, “todo Casanova de Fellini (de que eu não gosto) salvo por que o autômato faz *tilt* em mim, é claro, então nenhuma aceção de gosto cultural” (2005, p. 223). Cito as palavras de Barthes em *A Câmara Clara*, em que ele retoma essa nota a respeito dessa curta sequência do filme de Fellini:

meu olhos foram atingidos por uma espécie de acuidade atroz e deliciosa, como se eu sentisse de um só golpe os efeitos de uma droga estranha; cada detalhe, que eu vi com precisão, saboreando-o, se assim posso dizer, até o fim, conturbava-me: a esbeltez, a tenuidade da silhueta, como se só houvesse um *pouco de corpo* sob o vestido achatado; as lu-

vas amarrotadas de filosela branca; o leve ridículo (mas que me tocava) da pluma no penteado, esse rosto pintado e todavia individual, inocente: algo de desesperadamente inerte e todavia disponível, oferecido, amante, segundo um movimento angélico de “boa fé”. Pensei então, irresistivelmente na Fotografia: pois eu podia dizer isso tudo das fotos que me tocavam (com as quais eu fizera a própria Fotografia, por método) (1984, p. 170).

Ora, esse “pouco de corpo” de que fala Barthes na boneca, talvez seja da mesma ordem desse “pouco de luz” impalpável – ousaria dizer o mesmo desse “pouco de pele”, basta voltar à etimologia da palavra película – que a fotografia torna capaz de revelar. Diante dessa sequência fílmica ou mesmo de cada uma das imagens pungentes, “infalivelmente, eu passava para além da irrealidade da coisa representada, entrava loucamente no espetáculo, na imagem, envolvendo com meus braços o que está morto, o que vai morrer” (1984, p. 171).

Cada pequeno detalhe detonador do *punctum* vem transpassado pela força assombrosa do afeto melancólico traduzido por Barthes pelo termo piedade. A lembrar que o *punctum* é um dos operadores barthesianos de par com o *studium* capaz de produzir uma espécie de curto-circuito na metalinguagem, conduzindo o espectador a um silêncio, a um silenciamento da tagarelice circundante, ou ainda para remeter-nos às palavras de Jean-Pierre Richard (2006, p. 27) em *Roland Barthes, dernier paysage*, o *punctum* não é senão esse “fracasso mesmo a dar, ou a fabricar um sentido”.

Ora, o *punctum* é também entendido, em sua definição mais clássica, “como uma flecha, e vem me transpassar [...] é também

picada, pequeno buraco, pequena mancha, pequeno corte – e também lance de dados. [...] é esse acaso que, nela [na fotografia], me punge (mas também me mortifica, me fere)” (1984, p. 46).

No *punctum*, diferentemente do *studium*, o espectador não participa culturalmente das fotos, não as retém como “testemunhos políticos” ou “quadros históricos”, aliás, como nota Barthes mesmo, “não sou eu que vou buscá-lo (como invisto com minha consciência soberana o campo do *studium*), é ele que parte da cena, como uma flecha, e vem me transpassar” (1984, p. 46). Essa flecha vem, inesperadamente, atingir o espectador envolvida de um sabor amargo de tristeza, para não dizer, de morte que espicaça.

Por meio da noção de *punctum*, o semiólogo busca, portanto, reestabelecer o afeto do sentido, a partir não mais das unidades lógicas como se espera dos estudos forjados nos estruturalistas de extração linguística, mas de “elementos afetivos”, noutros termos ainda, daquilo que na foto é capaz de produzir *tilt*, isto é, de conduzir o espectador ao “limite vertiginoso da linguagem” (2005, p. 165). O *punctum* guarda enfim uma certa filiação com aquilo que Barthes mesmo denomina de “momento de verdade”. Não se trata, como se possa desconfiar, do – evoco Barthes – “desvelamento [de um sentido], mas, ao contrário, *surgimento* do ininterpretável, do último grau do sentido, *do depois do quê, nada há a dizer*” (2005, p. 220)

O valor da obra é construído a partir da força de um momento (ou dos momentos) que arrebatava a emoção e a crença do espectador e que, a meu ver, tem relação com essa “economia de uma prédica” que Barthes mesmo já observava no ensaio crítico “Teatro capital” para o *France-Observateur*, em 1954, no teatro brechteano que faz com que o olhar do espectador seja tomado por uma espécie de “evidência *visceral* que nasce do confronto de quem olha como o que é olhado” (2007, p. 102).

Através da noção de *punctum*, Barthes estabelece uma semiótica diafórica que tem por objeto de sua reflexão a intensidade, a força dos momentos de verdade, isto é, “momentos fortuitos, discretos que podem ser de plenitude e de paixão” (2005, p. 208), permitindo-se “*dizer* aqueles que amamos” e não apenas “*dizer-lhes* que os amo” (2005, p. 361).

O afeto, afecção

O afeto contido na concepção barthesiana de *punctum* pede uma definição. Talvez, dos filósofos modernos, quem melhor pensou a questão do afeto seja Espinosa. A ética espinosana funda-se no afeto, entendendo por afeto, aquilo que nasce da afecção, isto é, o estado de corpo quando ele sofre a ação de um outro corpo, e é desse encontro que pode ser bom ou mau é que nascem o afeto. Esse afeto é bom ou positivo, quando o corpo que afeta modifica, se combina com afetado, aumentando sua potência de pensar e agir (Alegria). Já quando o corpo que afeta compromete ou consome o corpo afetado, diminui-se sua potência de agir, levando-o até mesmo à sua destruição.

Sendo os corpos afetados a todo momento por coisas diferentes, por isso mesmo um afeto pode atuar de maneiras completamente diversas em sujeitos e momentos diferentes. Na perspectiva da teoria espinosana dos afetos, portanto, há dois afetos primários a partir dos quais derivam todos os outros afetos, sendo eles: a Alegria e a Tristeza. Essa teoria dos afetos de Espinosa – note-se – não pode ser reduzida ao que comumente se entende por sentimento. É, aliás, Marilena Chauí, em *Política em Espinosa*, que adverte para o fato que “os afetos não são simples emoções

mas acontecimentos vitais e medidas da variações de nossa capacidade de existir e agir” (2011, p. 88).

No entanto, o corpo, para Espinosa, é regulado por uma espécie de esforço (positivo) que o impulsiona à sua preservação e perseverança, denominada pelo filósofo de *conatus*. Esse *conatus* não tem a ver com apetite ou pulsões do corpo. É uma energia de transformação que não é passível de ser negada, e representa uma busca incessante pela preservação do corpo pela Alegria, por isso dizer que a potência do corpo em se preservar vem de sua força para ser afetado o máximo possível pela Alegria e evitar ao máximo os afetos Tristes. Não por acaso, Marilena Chauí, em *Desejo, Paixão e ação na ética de Espinosa*, nota: “porque somos finitos e seres originariamente corporais, somos relação com tudo quanto nos rodeia, e isto que nos rodeia são também causas ou forças que atuam sobre nós” (2011, p. 88). Por isso mesmo, ser afetado é, noutros termos, sentir a si mesmo, pois o afeto é um sentimento do que se passa no próprio. Deleuze tinha bem razão em notar em *Clínica e crítica* que o afeto é um signo que assume vários sentidos. No entanto, ele será sempre um efeito no corpo, que pode ser tanto “o vestígio de um corpo sobre um outro” quanto “o estado de um corpo que tenha sofrido a ação de um outro corpo, uma mistura” (1997, p. 158).

É na Parte III de *Ética* que Espinosa se dedica a definir o afeto e ele o faz desde abertura, em Definição, nestes termos: “Por afeto, compreendo as afecções do corpo, pelas quais sua potência de agir é aumentada ou diminuída, estimulada ou refreada, e, ao mesmo tempo, as ideias dessas afecções” (1965, p. 197). Ele completa, mais adiante, na Proposição VI da Parte III: “toda coisa, à medida que existe em si, esforça-se por preservar no seu ser” (1965, p. 205). Então, na proposição seguinte, completa ainda o

filósofo, na Parte III, Proposição VII: “o esforço pelo qual cada coisa se esforça por preservar no seu ser nada é fora da essência dessa coisa” (1965, p. 206). Na Proposição XII, Espinosa sentença, na mesma Parte III: “a alma, enquanto pode, esforça-se por imaginar o que acresce ou facilita a potência de agir do corpo” (1965, p. 210). Por isso, no Corolário, escreve o filósofo: “a alma tem aversão por imaginar o que diminui ou reduz a sua própria potência de agir e a do corpo” (1965, p. 211).

De resto, pode-se pensar que, Alegre ou Triste, o afeto em Espinosa é sempre um *páthos* forte, uma exaltação, diferentemente do *punctum*, que é sempre distanciado (esmaecido), afinal, Barthes nota a propósito da fotografia que aquilo que ela anuncia é sempre da ordem do “isso aconteceu; isso existiu” (*cela a été*).

Trata-se, portanto, em Barthes, de um afeto sem heroísmo, como se espera de um cultor de Brecht, para evocar essa outra corrente de pensamento bem conhecida e também possível de se aproximar da articulação do *punctum*, uma vez que é através do teatro de Brecht que Barthes desconfia do excesso de teatralidade nas representações.

Entretanto, mais do que talvez sem heroísmo, o afeto é tenro, uma emoção relacionada ao amor, um sentimento sem sentimentalidade, ou ainda para recuperar uma expressão do autor em *Roland Barthes por Roland Barthes*, ao legendar a foto em que se vê sua mãe, Henriette, seu irmão Michel e Barthes sentados na areia, “A família sem familialismo” (2003, p. 607).

O luto atroz provocado pela morte de sua mãe Henriette Barthes, em 24 de novembro de 1977, transforma o tempo de vida que resta a Roland Barthes. Tanto é que o curso daquele ano, no *Collège de France*, intitulado *O neutro*, é atingido por uma outra escuta desse Neutro, que não estava presente na sua

primeira concepção, como confessa Barthes mesmo na abertura do curso, “um primeiro Neutro, objeto declarado do curso, é a diferença que separa o querer-viver do querer-agarrar, a deriva para longe da arrogância: abandono o querer-agarrar, acomodo o querer-viver” (2003, p. 32). O segundo Neutro, “objeto implícito do curso, é a diferença que separa esse querer-viver, já decantado, porém da vitalidade” (2003, p. 33).

Essa vida sem vitalidade, sem vibração, é o que sugere também esta nota de 18 de junho de 1979 de *Diário de luto*: “Desde a morte de mam., minha vida não chega a se construir com lembrança. Fosca, sem o halo vibrante que produz o ‘Eu me lembro..’” (2011, p. 232).

O que surpreende em Barthes é a delicadeza de um afeto sem falação, sem verbalização: a *arché* do afeto sem sua descrição. Não por acaso, numa das fichas do curso *O neutro*, mais especificamente, sobre a figura “Minimalismo”, redigida, porém não lida durante as 13 sessões de que se constituíram o curso, Barthes escreve: “o Neutro não abole o afeto, mas apenas o conduz, regula suas ‘manifestações’”. E completa ainda a ideia: “um estilo de conduta que tendesse à diminuir a superfície de contato do sujeito com a arrogância do mundo [...] (e não com o mundo, o afeto, o amor etc.)” (2003, p. 409- 410).

Em razão disso, nesta mesma figura, Barthes não deixa de evocar Espinosa, para mostrar como o “aspecto ativo do ser” entra em dissonância com a *imago* ocidental, que não aceita se manter “voluntariamente no ponto baixo da autoridade” (2003, p. 410).

A Câmara Clara constrói-se, como se sabe, por meio de um travo amargo do sabor de morte que nem mesmo a fotografia do

Jardim de Inverno⁴⁰ consegue amenizar, pois, ela mesma mostra que o tempo afetivamente pode machucar e, até mesmo, ferir fisicamente, pois não é o objeto da paixão (da afecção) que torna as paixões tristes ou alegres, mas tomada de posição do sujeito diante daquilo que desperta a sua paixão.

Ao remontar fotografias antigas de sua mãe, Barthes refaz o movimento para “baixo” e para “trás” dos melancólicos, mostrando que é possível encontrar ainda energia aí onde toda filosofia espinosana se recusa deixar o corpo ser arrastado: as paixões negativas. Mesmo espicaçado pelo afeto cortante e até mesmo mortificador, o corpo age na melancolia, não para dela tentar sair, mas fazer dessa emoção e sensação perturbadora, uma energia.

Portanto, o *punctum* barthesiano assinala a descoberta de energia e de ação – sem nenhuma vontade ou necessidade de qualquer acesse –, naquilo que espicaça, naquilo que silencia, mas não cala (*silere* e não *tacere*). O *punctum* torna visível, na imagem, a quietude, fazendo desse silenciamento muito mais uma questão de música do que de descrição, pois a música é, para Barthes, da ordem do intraduzível e do indizível: uma organização livre de signos que não impõe nem um sentido, nem uma mensagem. Esse ponto intraduzível e ininterpretável da música – aquilo que não se pode nomear – é o que caracteriza todo afeto. É esse silenciamento indizível que leio também, neste trecho, de *A Câmara Clara*:

No fundo – ou no limite – para ver uma bem uma foto mais vale erguer a cabeça ou fechar os olhos.

⁴⁰ Trata-se da fotografia que Barthes diz ter encontrado numa noite de novembro em que está representado sua mãe, aos três anos de idade, ao lado do irmão no Jardim de Inverno da casa onde Henriette nasceu em Chennevières-sur-Marne.

[...] A fotografia deve ser silenciosa (há fotos tonitruantes, não gosto delas): não se trata de uma questão de “discrição”, mas de música. A subjetividade absoluta só é atingida em um estado, um esforço de silêncio (fechar os olhos é fazer a imagem falar no silêncio) (BARTHES, 1984, p. 84).

Em suma, é esse leve “aceno da realidade intratável” que a fotografia, raras vezes, pode revelar, vindo então perturbar o espectador. É o que também parece sugerir a única fotografia colorida e não legendada que abre aventura fotográfica de Barthes, refiro-me a fotografia *Polaroide* (1979) de Daniel Boudinet, em que se vê por meio da pequena fenda, fresta entreaberta uma luz, uma brancura transparente, fazendo alusão à pureza mesma dos signos, e, no limite, dos sentimentos.

Tudo aí, nessa foto, faz, a meu ver, alusão aquilo mesmo que Barthes nomeia de “apelo ao sentido”, em que compreender não consiste simplesmente em compreender o sentido, mas em reconhecer que significação, não passa aí de um querer-dizer, fazendo assim com que “a vitória do sentido fique por um triz” (2003, p. 170). É, por fim, nos limites dessa justeza que a ferida afetiva do *punctum* se inscreve.

REFERÊNCIAS

BARTHES, Roland. **A Câmara Clara:** nota sobre fotografia. Trad. Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro : Nova Fronteira, 1984.

_____. **O prazer do texto.** Trad. J. Guinsburgl. São Paulo : Perspectiva, 2006.

_____. **A preparação do romance.** Da vida à obra, V. I. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

_____. **Escritos sobre teatro.** Trad. Mário Laranjeira, São Paulo, Martins Fontes, 2007.

_____. **Diário de luto.** Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo, Martins Fontes, 2011.

_____. **O neutro.** Trad. Ivone Castilho Benedetti, São Paulo, Martins Fontes, 2003.

_____. **Roland Barthes por Roland Barthes.** Trad. Leyla Perrone-Moisés, São Paulo, Estação Liberdade, 2003.

CHAUÍ, Marilena. **Desejo, paixão e ação na Ética de Espinosa.** São Paulo : Companhia das Letras, 2011.

DELEUZE, Gilles. **Crítica e clínica.** Trad. Peter Pál Pelbart. São Paulo: Edição 34, 1997.

ESPINOSA, Baruch de. **Ética**. Rio de Janeiro : Ouro, 1965.

RICHARD, Jean-Pierre. **Roland Barthes, dernier paysage**.
Paris, Verdier, 2006.

A CÂMARA CLARA:

(uma) escrita fragmentária e autobiográfica de Roland Barthes



Daiane Barbosa Teixeira

O estudo aqui proposto busca refletir as escritas latentes, fragmentárias e autobiográficas de Barthes, principalmente, na sua última obra, *A Câmara Clara*. O fragmento é compreendido como aquilo que não possui unidade; um pedaço ou uma parte que constitui o todo. Sendo assim, esta pesquisa objetiva discutir, a partir da obra citada, alguns elementos estéticos que fazem da escrita do autor um texto complexo, que se movimenta entre ensaio argumentativo, ficção e biografia.

Roland Barthes (1915-1980) foi um autor múltiplo. Responsável pela desconstrução da ideia totalizadora, quebrou paradigmas e rompeu com a forma clássica de escrita. Leyla Perrone-Moisés, na apresentação do livro *Crítica e verdade* – traduzido por ela e publicado no Brasil em 1970 –, comenta que a obra de Barthes “não se apresenta como algo acabado, fechado”, ou seja, “caracteriza-se por uma ‘suspensão de sentido’”, o “que permite uma constante reformulação”. Desta forma, o “sentido” (ao invés de “um sentido”) no texto, torna possível várias leituras; múltiplas interpretações (PERRONE-MOISÉS, 2007, p. 08).

O artigo de Anne Herschberg Pierrot, intitulado “Lexique d’auteur et miroir encyclopédique” (2009), afirma que a partir de 1970 tem início um movimento de “deslocamento” e “mutação” na vida de Barthes, utilizando “uma expressão querida para o autor: é o deslocamento da semiologia para o prazer do texto e da biografia, um crescente interesse pela dimensão gráfica de escrita”⁴¹ (PIERROT, 2009, s. p.). É a partir dessa época que a escrita fragmentária ganha destaque na produção do autor, característica evidente em toda a sua obra, com destaque para seus três últimos livros: *Roland Barthes por Roland Barthes*, *Fragmentos de um discurso amoroso* e *A Câmara Clara*.

O artigo “Le Jardin d’Hiver (les « biographèmes » de Roland Barthes)” publicado no *site* francês *Fabula* por Alexandre Gefen, afirma que “todos os grandes escritos barthesianos são como textos-mosaico”: fragmentos que formam o todo e se complementam. A fragmentação em Barthes é parte de um processo ideológico “contra a ideologia da forma”. A proposição de biografemas deve ser entendida não como um confronto ou destruição da forma clássica, mas uma postura teórica, uma “resposta possível” que “cristaliza mais do que qualquer outra escolha formal” (GEFEN, 2012, s. p.).

Eurídice Figueiredo, no seu artigo “Roland Barthes: da morte do autor ao seu retorno”, afirma que “escrever uma autobiografia é forçosamente passar pelo Imaginário, se imaginar e se representar”, e é justamente “o que Barthes procura evitar através de uma escrita fragmentada” e desigual, “já que os fragmentos têm caráter diferente, passando do aforismo à máxima, do ensaio à anamnese, da revisão de sua obra a seus projetos fu-

⁴¹ Todas as traduções são de responsabilidade da autora deste estudo, salvo menção contrária.

turos” (FIGUEIREDO, 2014, p. 188). A noção de “biografema” de Barthes é aproximada à de Foucault por Figueiredo. Segundo a autora, “esses elementos biográficos, percebidos por Foucault como pequenos instantâneos, fulgurações de pessoas reais, carnaís, possam ser aproximados dos ‘biografemas’ de Barthes” (FIGUEIREDO, 2014, p. 187). Este utiliza essa “fulguração de pessoas reais” para considerar “apenas alguns traços corporais” nos autores estudados na obra *Sade, Fourier, Loyola* (1971).

Figueiredo ainda escreve que “assim como ele destacara, na biografia de Michelet, a enxaqueca do historiador”, o sujeito se torna “disperso”, “um pouco como as cinzas que se atiram ao vento após a morte” (FIGUEIREDO, 2014, p. 187). Além disso, Herschberg Pierrot observa que a “dileção fragmentária” e o “sonho de uma biografia escrita para o corpo” – os biografemas – constituem uma “forma escritural predominante na vasta obra do escritor”. A autora cita Barthes, que define:

[...] se eu fosse escritor, morto, gostaria que minha vida fosse limitada aos cuidados de um biógrafo amigável e desenvolto, a alguns pormenores, alguns gostos, algumas inflexões, digamos: “biografemas”, cuja distinção e mobilidade poderiam viajar fora de todo destino e vir tocar, à maneira dos átomos epicuristas, algum corpo futuro [...] (PIERROT, 2009, s. p. *apud* OC III, p. 706).

Eurídice Figueiredo, considerando a obra *Roland Barthes por Roland Barthes*, afirma que o autor se refere a “biografema” quando faz menção aos “traços miúdos reunidos em cenas fugidias”; e ainda, que para Barthes, o biografema está “associado ao

haicai e à anamnese factícia” (FIGUEIREDO, 2014, p. 187). Essa obra é resumida pela autora como:

[...] um livro de fragmentos, em forma de aforismos, máximas, anamneses, comentários ensaísticos, no qual predomina o uso da terceira pessoa. Há nele um hibridismo genérico que mistura ensaio, fotografia e recordações pessoais. Apesar de todas as denegações, o livro fornece muitos dados autobiográficos através da ‘encenação de um imaginário’ em diferentes graus: canhoto, nulo em Matemática, ele era leitor mais de Literatura do que de Ciências e Filosofia e leu muito menos do que um autor de grande cultura. Algumas lembranças de infância são evocadas [...]. É verdadeiramente uma autobiografia esburacada, como ele queria, com biografemas selecionados (FIGUEIREDO, 2014, p. 188).

A concepção de *Roland Barthes por Roland Barthes* como uma junção de fragmentos ou de biografemas pode ser observada também na estruturação de *A Câmara Clara* – último livro publicado por Barthes antes de sua morte. Essa obra figura a busca do autor pela essência da fotografia, pelo que ela é em si, “porque traço essencial ela se distingue da comunidade das imagens” (BARTHES, 2015, p. 13). Mas é também nessa obra que Barthes retoma a noção de “biografema” quando compara História e fotografia:

Do mesmo modo, gosto de certos traços *biográficos* que, na vida de um escritor, me encantam tan-

to quanto certas fotografias; chamei esses *traços* de “biografemas”; a fotografia tem com a História a mesma relação que o biografema tem com a biografia (BARTHES, 2015, p. 31-32, grifo nosso).

Os elementos fundadores do interesse de Barthes (e utilizados por ele) para analisar a relação que temos diante da fotografia são dois: primeiro o *studium*, interesse geral e cultural, civilizado; correspondente ao trabalho do fotógrafo que tenta agradar (de certa forma) o nosso gosto. Na definição do autor:

É pelo *studium* que me interesso por muitas fotografias, quer as receba como testemunho políticos, quer as aprecie como bons quadros históricos: pois é culturalmente (esta conotação está presente no *studium*), que participo das figuras, das caras, dos gestos, dos cenários, das ações (BARTHES, 2015, p. 29).

No entanto, Barthes constatou que certas fotografias o tocavam, além do interesse geral, por um *detalhe* que alegra, cativa, surpreende de uma forma enigmática, ele o denominou *punctum*: “O *punctum* de uma foto é esse acaso que, nela, me punge (mas também me mortifica, me fere)”. Nesse caminho, o autor indica que, ao contrário do *studium* onde exercemos nossa consciência, o *punctum* parte da cena (foto), em nossa direção, como uma flecha, e nos transpassa (BARTHES, 2015, p. 29).

Dividida em duas partes, *A Câmara Clara* é composta por 48 fragmentos escritos em 48 dias (15 de abril – 3 junho de 1979). No início, percebemos a estrutura de uma espécie de en-

saio. Porém, a partir da segunda parte, torna-se evidente um relato mais pessoal, mais autobiográfico, caracterizado pela utilização da primeira pessoa do singular e pela constituição de uma narrativa. Como observa Rodrigo Fontanari em “Roland Barthes e a fotografia” (2010), a escrita dessa parte “enuncia a experiência do sujeito diante da fotografia e de seu laço traumático com o passado”. A forma de escrita utilizada por Barthes em *A Câmara Clara* lembra um diário, onde o narrador-personagem confunde-se com o autor (FONTANARI, 2010, p. 57).

Nessa obra, Barthes reflete sobre a imagem e a morte: “o que a Fotografia reproduz ao infinito só ocorreu uma vez: ela repete mecanicamente o que nunca mais poderá repetir-se existencialmente” (BARTHES, 2012, p. 14). O autor ainda estabelece um “*noema*” da Fotografia, o que ele chama de “*isso-foi*”, uma vez que não se pode negar que o sujeito/objeto fotografado esteve lá, porém, não está mais. Essas reflexões do autor são frutos de um luto causado pela morte recente da mãe, Henriette Barthes (1893-1977). *A Câmara Clara*, além de uma proposta de classificação (talvez impossível) da fotografia, é a busca do autor pela imagem da mãe; a imagem que tornaria possível o reencontro com o ser amado:

Ora, numa noite de novembro, pouco tempo depois da morte de minha mãe, organizei as fotos. Eu não contava “reencontrá-la”, não esperava nada dessas “fotografias de um ser, diante das quais nos lembramos menos bem dele do que nos contentamos em pensar nele” (Proust). Eu sabia que, por essa fatalidade que é um dos traços mais atrozes do luto, eu consultaria imagens em vão, não poderia nunca mais lembrar-me de seus traços (convocá-

-los, inteiros, a mim). [...] Além do mais, essas fotos, se excetuarmos a que eu tinha publicado, na qual se vê minha mãe, jovem, a caminhar por uma praia das Landes e na qual eu “reencontrava” seu andar, sua saúde, sua irradiação – mas não sua face, muito distante –, essas fotos que eu tinha dela, eu não podia sequer dizer que gostava delas: não me punha a contemplá-las, não mergulhava nelas. Eu as percorria, mas nenhuma me parecia verdadeiramente “boa”: nem desempenho fotográfico, nem ressurreição viva da face amada. Se um dia viesse a mostrá-las a amigos, teria dúvidas de que elas lhes falassem (BARTHES, 2015, p. 57).

De repente, enquanto procurava “a verdade” da face amada, remontando o tempo, Barthes a descobriu: “Observei a menina e enfim reencontrei minha mãe” (BARTHES, 2015, p. 61). Alguma coisa na foto da “mãe-criança” o emocionou, ela tinha o *punctum*; era a “claridade de sua face”, a “bondade” formadora de seu caráter, aquele detalhe que punge; na foto do Jardim de Inverno em que Barthes reencontrava sua mãe “tal qual em si mesma” (BARTHES, 2015, p. 64). No entanto, diferentemente da obra *Roland Barthes por Roland Barthes*, onde o autor compartilha fotografias do pai e da mãe, e até mesmo suas, em *A Câmara Clara*, isso não acontece. Das 25 fotografias que fazem parte do livro, nenhuma é pessoal, Barthes não revela nem mesmo a foto central do texto, a fotografia do Jardim de Inverno. Ele apenas a descreve:

A fotografia era muito antiga. Cartonada, os cantos machucados, de um sépia empalidecido, mal

deixava ver duas crianças de pé, formando grupo, na extremidade de uma pequena ponte de madeira em um Jardim de Inverno com teto de vidro. Minha mãe tinha na ocasião cinco anos (1898), seu irmão tinha sete. Ele apoiava as costas na balaustrada da ponte, sobre a qual estendera o braço; ela, mais distante, menor, mantinha-se de frente; sentia-se que o fotógrafo lhe havia dito: "Um pouco para frente, para que a gente possa te ver; ela unira as mãos, uma segurando a outra por um dedo, como com frequência fazem as crianças, num gesto desajeitado. O irmão e a irmã, unidos entre si, eu o sabia, pela desunião dos pais, que se divorciariam pouco tempo depois, tinham posado lado a lado, sozinhos, no espaço aberto entre as folhagens e palmas da estufa (tratava-se da casa em que minha mãe tinha nascido, em Chennevières-sur-Marne) (BARTHES, 2015, p. 61).

Apesar de revelar detalhes da foto, o autor diz não poder mostrá-la, e justifica: "Ela existe apenas para mim. Para vocês não seria nada além de uma foto indiferente, uma das mil manifestações do *qualquer*". Barthes enfatiza: "quando muito interessaria ao *studium* de vocês: época, roupas, fotogenia; mas nela, para vocês, não há nenhuma ferida" (BARTHES, 2015, p. 65). Este fragmento da vida de Barthes só tem sentido para ele, uma vez que toca em um sentimento ou em uma memória afetiva que lhe é cara.

Em uma entrevista feita em fevereiro de 1980, intitulada "Du goût à l'extase" [Do gosto ao êxtase], publicado posteriormente no volume 5 das *Oeuvres Complètes*, Barthes é questionado sobre

A Câmara Clara ser um “*prazer da imagem*” após o “*prazer do texto*”. O autor revela que a primeira parte do livro poderia sim, ser chamada dessa forma. Porém, a seguinte (a segunda parte), é uma “reflexão mais dolorosa, sobre o luto, sobre uma tristeza”. Barthes explica que a causa dessa impressão dolorosa é a violência “do que estava lá”. O autor afirma que certas fotos “nos fazem sair de nós mesmos (é o ‘êxtase fotográfico’) quando estão associadas a uma perda, uma falta”; e concorda que *A Câmara Clara* é bastante “simétrico à obra *Fragmentos de um discurso amoroso*, no sentido do luto” (OC, V, p. 930).

“Sur la photographie” [Sobre a fotografia], artigo oriundo de uma outra entrevista realizada no mesmo ano – 1980 – e também publicada nas *Oeuvres Complètes*, Barthes adverte que, se quisermos falar verdadeiramente da fotografia, com seriedade, devemos “relacioná-la com a morte”. Na concepção do autor, “a foto é uma testemunha, mas testemunha de algo que não é mais, mesmo se o sujeito ainda for vivo”, uma vez que o momento em que o sujeito foi fotografado já não existe mais. Barthes afirma que isso é um trauma para a humanidade e explica: “cada leitura de uma foto, cada captura, é um contato com o que não existe mais, ou seja, com a morte”. É dessa forma que Barthes acredita que deve ser abordado o enigma da foto; é dessa forma que ele vê a fotografia: “um enigma fascinante e fúnebre” (OC, V, p. 934).

No trecho de uma das entrevistas publicadas, o autor revela que durante a construção do livro *A Câmara Clara*, ele se coloca diante de várias fotografias “escolhidas arbitrariamente” e busca refletir no que sua consciência diz acerca da “essência da fotografia”. É um método subjetivo no qual o autor busca saber porque certas fotografias lhe tocam, intrigam, agradam, e porque outras não. As fotos escolhidas por Barthes para o livro

são unicamente “argumentativas”, servem para falar de “certos assuntos”; correspondem simplesmente aos “momentos do texto” (OC, V, p. 936).

Podemos dizer que essas fotografias, além de auxiliar na compreensão dos conceitos estabelecidos pelo autor e servir como ilustração de suas reflexões, são também, fragmentos; as fotografias são pedaços, são partes que complementam o todo. Para o autor, nada é mais verossímil que a foto; ela não pode inventar ou mentir sobre sua existência, e acima de tudo, a foto não é uma cópia, ela é a emanção do real, uma vez que o que foi fotografado esteve de fato lá. Diante dessa *verdade* da fotografia (e da sua utilização como argumento), acreditamos que essa combinação de fotos e texto reconfiguram a escrita de Barthes e, nesse contexto, destacamos novamente a relação entre *A Câmara Clara* e *Roland Barthes por Roland Barthes*, uma vez que em ambos notamos uma forma de escrita fragmentária e autobiográfica, em que o autor mistura fotografia e relatos de sua vida pessoal.

Por fim, Barthes afirma que *A Câmara Clara: nota sobre a fotografia* não é uma teoria ou história da fotografia, mas uma “fenomenologia da fotografia”, do “fenômeno foto na história do mundo”. Para o autor, as imagens existem no mundo há milhões de anos, desde o tempo das cavernas, mas no século XIX “surge um novo tipo de imagem, um fenômeno novo”, e é sobre essa novidade que Barthes se interroga, sobre essa junção da imagem fotográfica com fragmentos de vida, da sua vida (OC, V, p. 930). É esse questionamento, movido pelo luto da mãe, que transforma a escrita fragmentária, tão característica de Barthes, num relato subjetivo e pessoal, carregado de emoção.

REFERÊNCIAS

BARTHES, Roland. **A Câmara Clara:** nota sobre a fotografia. Trad. Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.

_____. **Crítica e verdade.** Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 2007.

_____. Du goût à l'extase. In: **Oeuvres complètes**, tome 5: Livres, textes, entretiens, 1977-1980 par Roland Barthes. Paris: Seuil, 2002, p. 929-930.

_____. Sur la photographie. In: **Oeuvres complètes**, tome 5: Livres, textes, entretiens, 1977-1980 par Roland Barthes. Paris: Seuil, 2002, p. 931-937.

FIGUEIREDO, Eurídice. Roland Barthes: da morte do autor ao seu retorno. **Criação e crítica.** São Paulo, USP, n. 12, 2014, p. 182-194. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/criacaoecritica/article/view/73514/84830>>. Acesso em: 31 out. 2017.

FONTANARI, Rodrigo. Roland Barthes e a fotografia. **Discursos Fotográficos**, Londrina, UEL, v. 6, n. 9, p. 53-76, jul./dez. 2010. Disponível em: <<http://www.uel.br/revistas/uel/index.php/discursosfotograficos/article/view/6763/7024>>. Acesso em: 31 out. 2017.

GEFEN, Alexandre. Le Jardin d'Hiver (les « biographèmes » de Roland Barthes). **Fabula**, 2012. Disponível em: <http://www.fabula.org/colloques/barthes/23.php#_ftn26>. Acesso em: 31 out. 2017.

HERSCHBERG PIERROT, Anne. Lexique d'auteur et miroir encyclopédique. **Recherches & Travaux**, mis em ligne 30 jun. 2011, 2009, p. 24-31. Disponível em: <<http://recherchestravaux.revues.org/370>>. Acesso em: 31 out. 2017.

A HISTÓRIA – A HISTÓRIA – “VISTA DEBAIXO” DE ROLAND BARTHES:

em direção à estereografia



Andy Stafford

Para Roxane

“Nossa interpretação da história será ao mesmo tempo materialista, com Marx, e mística, com Michelet”.

Jean Jaurès



Cangjie (Pequim, 1685)⁴²

⁴² “Tsang Kié inventeur des caractères chinois”. *Portraits de quelques-uns d’entre les principaux Chinois qui se sont rendus célèbres*. Pequim, 1685. Tinta e cores sobre papel. Paris, Biblioteca Nacional da França, *Manuscrits orientaux*.

Introdução

Essa ideia de Jean Jaurès (2017), destacada na epígrafe, me parece tocar diretamente no assunto que animava, ao menos no início da carreira, as ideias – para ser breve – políticas, ademais, intelectuais, de Roland Barthes. Graças a uma espécie de entrecruzamento familiar, eu devo salientar que Jaurès morreu, assassinado, em 1914, no auge de seu discurso contra uma guerra lamentável que se tornaria uma carnificina e na qual Roland Barthes perdeu seu pai. A influência do socialismo de Jaurès é comprovada nas correspondências de Barthes, ainda adolescente, com seu amigo Philippe Rebeyrol (BARTHES, 2015, p. 29-30). O mais importante para nossa proposta, porém, é que Jaurès é um historiador (não o primeiro) “de baixo” (do inglês *from below*), praticando uma escrita historiográfica que vai contra a História “oficial”; é a “History from below” (História vista de baixo), típica graças aos trabalhos de seu grande praticante, Raphael Samuel (2016) – membro do grupo britânico de historiadores comunistas que se inspiraram em Georges Lefebvre, Lucien Febvre e Albert Mathiez – que parece expressar o interesse que Barthes tinha desenvolvido por historiografia micheletista.

A história com “h” minúsculo do meu título evoca, ao mesmo tempo, o trabalho de 1968 sobre *Sarrasine*, a reescrita de um conto bizarro de Balzac por Barthes e seus estudantes de doutorado, que se torna, em 1970, *S/Z* (BARTHES, 1980); a fim de sugerir, nessa contribuição em modo estereográfico (BARTHES, 1980, p. 23), um paralelo, senão um parentesco, entre *S/Z*, de um lado, e *Michelet*, de 1954 (BARTHES, 1991), o segundo livro de Barthes, do outro. De acordo com a citação de Jaurès acima, consideraremos primeiro a contribuição de Marx para Barthes, para,

em seguida, qualificá-la com o que eu chamo, no subtítulo deste trabalho, de estereografia em termos de História (H maiúsculo) e história (h minúsculo).

De Jaurès ao Marxismo à Hook

Eu gostaria de fazer uma homenagem ao amigo de toda a vida de Barthes, Philippe Rebeyrol, que, bem antes de sua morte, confiou-me toda sua correspondência com Barthes, da qual uma parte muito pequena apareceu no *Album*, editado por Éric Marty, em 2015.

Em uma carta a Rebeyrol, em julho de 1946, Barthes descreve, depois de ter lido *A Sagrada Família* de Marx, o quanto o marxismo o desapontou. Tal era a natureza fácil da análise materialista que ele jamais poderia “superar a [sua] repulsa pelo materialismo como filosofia”, o que lhe parecia “de uma confusão, de uma fraqueza e de uma puerilidade extremas”. “Nunca”, continuou ele, “eu poderia crer que *onec plus ultra* da psicologia é o behaviorismo”. “E também”, acrescentou, “todos esses comentaristas marxistas são de uma severidade ridícula”. Havia, no entanto, escreveu ele, apenas uma exceção; e ele achou “muito significativo ter sido tão seduzido por um mero comentarista de Marx (Sidney Hook) e tão decepcionado (até agora) pelo próprio Marx”. Barthes aponta, assim, que “politicamente” ele poderia apenas “pensar um pouco marxistamente” pois a “descrição do mundo” pelos marxistas “sozinha” era “justa”; e a “flexibilidade” e “inteligência” que ele encontrava na teoria marxista faltavam em grande parte na prática marxista; o que levaria Barthes a duas reservas quanto à questão do seu engajamento político; “relutan-

te por ora”, ele se questionava sobre “a ligação entre uma filosofia materialista, notoriamente insuficiente, e a revolução marxista, que me parece verdadeira – o lugar, a natureza do intelectual nessa revolução”.

Sidney Hook, que tanto influenciou Barthes em 1946, era um teórico americano e, durante os anos 1930, ativista comunista, cujo livro *Pour comprendre Marx*, de 1933, iria exercer uma grande influência no marxismo americano; é para Barthes, em 1946, o único livro de Hook disponível em francês. Em *Pour comprendre Marx*, Hook explica a filosofia e a prática marxistas, baseando-se em uma concepção voluntarista do ator na história extraída, por um lado, de Karl Korsch, para a prática e, por outro, de Georg Lukács, para a dialética de Marx. Marxista não ortodoxo, Hook contribuiu para a reinvenção do marxismo após a “castração” operada pela Segunda e Terceira Internacionais; estas, aliás, marginalizaram a “filosofia de ação” que estava no centro do marxismo. Precursor do “marxismo ocidental” (ANDERSON, 1977), Hook misturava o pragmatismo instrumentalista de John Dewey com o método do materialismo histórico; para Hook, era a “flexibilidade” da dialética de Marx que contava para o casamento da teoria e da prática (HOOK, 1937, p. 14; p. 59).

Se a marca do interesse de Barthes pela “flexibilidade” da dialética passa por Sidney Hook, a contribuição das ideias lukácsianas é também influente em sua obra. Por exemplo, em *Pour Comprendre Marx*, Hook declara, seguindo o jovem Lukács, que “[a] filosofia de Marx é uma síntese dialética desses momentos objetivos e subjetivos” (HOOK, 1937, p. 14). Na verdade, é com Jules Michelet que veremos Barthes pregar a “flexibilidade” da

dialética: “a dança da dialética” (na expressão de Bertell Ollman⁴³) é inevitável na obra de Michelet, obra devorada por Barthes no decorrer dos longos anos de sanatório durante a Guerra.

Wilson e Michelet

Mas devemos, primeiro, discorrer a respeito de um colega e camarada de Sidney Hook, o historiador e crítico literário Edmund Wilson, para situar melhor o que Barthes encontrou em Michelet; pois em seu relato sobre atomada do poder por Lênin e os Bolcheviques, *Rumo à Estação Finlândia* (1986), obra publicada em 1940, Wilson apresenta, nos quatro primeiros capítulos, um Michelet precursor. Como Sidney Hook, Wilson também mantém um olhar voluntarista sobre a história. Aliás, as semelhanças com as teses de Barthes sobre Michelet são impressionantes, embora não tenhamos qualquer evidência de que Barthes tenha lido Wilson.

A historiografia de Michelet vem, portanto, segundo Wilson, de Vico, Bacon e Grotius, e ela enfatiza a natureza “orgânica” do progresso humano; Barthes também exalta a *Scienza Nuova* de Vico – uma sociologia anterior ao nascimento da disciplina de mesmo nome, segundo Wilson – como uma profunda influência sobre Michelet (BARTHES, 2002, p. 109).

Em seguida, Wilson, como Barthes o fará, enfatiza em 1940 os objetivos contraditórios na historiografia micheletista. Primeiro, sugere Wilson, Michelet tinha buscado uma fusão de mate-

⁴³ O trabalho de Bertell Ollman sobre a dialética (em inglês) está disponível em <http://www.nyu.edu/projects/ollman/docs/dd_ch01.php>. Acesso em: jan 2017.

riais distintos, ávido por encontrar as inter-relações entre as diversas formas de atividades humanas (ver as noções de “estrutura” e “quadro” no *Michelet* de Barthes, 1991). Em segundo lugar, Michelet queria capturar, segundo Wilson, a cor e o sabor do período, isto é, retornar ao passado estando (ou fingindo estar) ignorante do resultado; em suma, a ilusão de nenhum recuo histórico⁴⁴ – e esta é a “narrativa” de Michelet para Barthes.

Por fim, nos termos que prefiguravam os de Barthes, Wilson enfatizava a capacidade da prosa de Michelet para fornecer um quadro geral e, ao mesmo tempo, concentrar a atenção em um objeto histórico simples. Essa técnica de Michelet consistia, de acordo com Wilson, em narrar e depois, em certos momentos, cortar a fim de desenhar o grande quadro. Como se vê também em Wilson, Michelet é, segundo Barthes, “viajante e depois espectador, comedor e depois ruminante da História” (BARTHES, 1991, p. 21). De uma maneira muito parecida, Barthes afirma o papel central, contra a “narrativa”, o “quadro”, o “sobrevoo”, no qual “Michelet andarilho” tem “dois movimentos”: “ou o desconforto do caminho, ou a euforia do panorama” (BARTHES, 1991, p. 19).

Para Barthes, deixando por vezes a História, na qual ele rema, a prosa de Michelet tem momentos de surpresa nos quais o historiador, o “viajante” se detém para olhar: “um segundo plano de história, esta inteiramente panorâmica, feira de inteligência” (BARTHES, 1991, p. 21). Ao citar, como Barthes, a paródia de Michelet por Marcel Proust, Wilson ressalta como e quanto Michelet tinha tentado viver a história que ele narrava. Para Wilson,

⁴⁴ Há interesse aqui, e em outros temas adjacentes, em confrontar o Michelet de Barthes com o último Walter Benjamin que, nos fragmentos inacabados escritos em 1940 – “Sobre o conceito da história” (BENJAMIN, 1993, p. 222), inspira-se em Michelet de forma análoga.

a enorme contradição no seio da vida de Michelet e de sua estratégia historiográfica, é que Michelet amava o povo, via nele os agentes da História, porém, como observa Wilson, era Michelet sozinho quem falava, agia e ressuscitava.

Com efeito, em 1951, em sua primeira publicação sobre Jules Michelet, e sua estreia, na revista *Esprit*, Barthes tinha começado a teorizar o “duplo movimento” do historiador (BARTHES, 2002). Ele o apresentava ali como o deus do futuro, na posição de “magistrado” da História, beneficiando-se de sua posição posterior; porém, para Barthes – e isso é crucial – Michelet também é comedor da História, um nadador na História; aquele que caminha *com* os atores da História – o “povo” – e cego, por assim dizer, quanto ao resultado de suas ações (BARTHES, 2002, p. 110-112). Essa dialética ginástica (ao mesmo tempo aqui e lá) – o que o historiador do povo britânico Edward Thompson chama de “a enorme condescendência da posteridade” – faz de Michelet, aos olhos de Barthes, nas palavras de Edmund Wilson, o “historiador de baixo” por excelência; pois o “fundamento da História” para Michelet era, “em última instância”, anunciou Barthes à maneira de Friedrich Engels, afirmando o materialismo de Marx, “a morte carnal de milhões de homens”⁴⁵; e, prossegue Barthes (2002, p. 122), o “Historiador carnal” tinha encontrado uma maneira de “[re]fazer a vida dos mortos”. De uma maneira utópica, segundo Barthes, Michelet

⁴⁵ Em seu *Michelet*, Barthes mantém o que Petitier chama a “assinatura” marxista (2000, p. 113): “Toda a história repousa em última instância sobre o corpo humano” (BARTHES, 1991, p. 78), citando, em uma nota, esse trecho de Marx em *A ideologia alemã* (cuja tradução francesa só foi publicada em 1952): “O primeiro pressuposto de toda a história dos homens é naturalmente a existência de indivíduos humanos vivos. O primeiro estado de coisas a constatar, portanto, é a organização corporal desses indivíduos e a relação deles, a partir daí, com toda a natureza” (MARX *apud* BARTHES, 1991, p. 192-193, nota 23).

poderia estar aqui e ali, colocar-se, ao mesmo tempo, fora e dentro da História. Trata-se de uma flexibilidade; e, em sua segunda publicação sobre Michelet, em *Les Lettres nouvelles*, de 1953, Barthes sustentava que a “História” de Michelet conhecia somente “uma dialética linear, a dois tempos” (BARTHES, 1991, p. 122); e aqui, em 1951: “A alteridade dos objetos históricos [em Michelet] nunca é completa, a História é sempre familiar, pois o Tempo só existe para sustentar uma identidade; seu movimento é equacional, sua dialética, a dois termos” (BARTHES, 2002, p. 111).

É a semelhança dessa dialética micheletista a “dois tempos/termos” àquela utilizada na abordagem de Barthes junto à história (a palavra é deliciosamente ambígua aqui), no conto de Balzac de 1830, *Sarrasine*, que nós vamos propor agora, pois, em nossa opinião, ela é impressionante, e consideramos, em nossa última seção, a aproximação de S/Z, seu ensaio de 1970, e seu *Michelet* de vinte anos antes. Mas antes, será necessário examinar como a crítica literária barthesiana se dobra, através de uma crítica criativa, em direção a uma “flexibilidade” da análise e do texto que dela emerge.

História e história na “Linguística do discurso”

Já em *Sobre Racine* [1963], Barthes (2008) havia assinalado sua pesquisa de uma crítica “flexível”⁴⁶. Entretanto, para compreender bem “o duplo movimento” que emerge em sua crítica literária durante os anos 1960, é preciso interrogar o seminário de

46 Em *Sobre Racine*, Barthes havia lamentado menos o “postulado analógico” na análise de Goldmann que aquele de “um outro marxista”, o helenista britânico George Thomson, cuja análise das origens econômicas da emergência da tragédia grega no século V a. C. era considerada “infinitamente menos flexível” (BARTHES, 2008, p. 207).

Barthes que precede aquele de *Sarrasine* em 1968 e que se converterá em *S/Z*, no ano de 1970. Trata-se do seminário de 1966-1967, “Linguística do discurso”⁴⁷, que se dedica, também, a dois objetos aparentemente muito diferentes: a crítica literária de um lado, e o discurso da História do outro.

Recusando a idéia de Claude Lévi-Strauss, em uma carta particular quando da publicação de *S/Z* em 1970, citado por Tiphaine Samoyault em sua biografia, que ele flertava com “uma hermenêutica no estilo de Ricoeur”⁴⁸. De fato, desde seu ensaio de 1967, “*De la science à la littérature*” [Da ciência à literatura] (BARTHES, 2002, p. 1263), ele se distanciava de um cientificismo simplista da literatura, buscando antes uma “escritura” crítica. Mesmo se, quinze anos antes, ele havia considerado seu *Michelet* como uma “hermenêutica do texto micheletista” (BARTHES, 1991, p. 170), o “desvelamento do sentido” em *Michelet*, segundo Paule Petitier (2000, p. 113), “encaminha-se para um re-cobrimento, conduz a um novo enigma, [...] o corpo”.

Da mesma maneira, a análise do enigma em *Sarrasine*, de Balzac, quinze anos depois, conduz barthes a considerar a produção do sentido a partir dos corpos, isto é, tanto do corpo do protagonista epônimo *Sarrasine*, como do corpo do leitor da novela; e, de fato, *S/Z* não é uma hermenêutica; é – para utilizar meus próprios termos – uma estereografia, senão um olhar duplo, propriamente dialético.

Já no seminário de 1966-67, “A Linguística do discurso”, Barthes tinha dividido a crítica literária em dois campos opostos;

47 Um artigo com o mesmo título do seminário, publicado em 1970, encontra-se no volume 1 da tradução brasileira dos *Inéditos* (BARTHES, 2004, p. 139).

48 V.f. também Genette (1966, p. 158-162).

primeiro a dele, ou melhor, o que a vanguarda estava procurando, que era uma prática crítica “dupla”: “dialógica, estereofônica, poligramática (ou paragramática), dupla (ou múltipla), bí-voca, tabular, menipeana, carnavalesca, cujo espaço é 2” (BARTHES *apud* O’SULLIVAN, 2014, imagem 14).

Essa crítica “dupla” opunha-se radicalmente àquela representada por Raymond Picard e a crítica universitária: “monológica, monofônica, monogramática, simples, unívoca, linear, lógica, épica, científica, descritiva, teológica, cujo espaço é 1 (o indiviso)” (BARTHES *apud* O’SULLIVAN, 2014, imagem 15).

Assim, segundo Barthes, existem, na crítica literária, em 1966: “2 grandes territórios, 2 pólos gráficos, aquele da Ciência, ou Teologia, da Voz Única, e aquele da Menipeia, da voz múltipla” (BARTHES *apud* O’SULLIVAN, 2014, imagem 15).

Não se trata, todavia, de uma distância irônica ou paródica da crítica perante o texto (de Balzac), mas sim de uma abordagem menipeana, que, à semelhança de Julia Kristeva e Mikhail Bakhtin, começaria a influenciar as ideias de Barthes. A crítica “menipeana” desempenhava um papel capital na abordagem que ele aplicaria a *Sarrasine* dois anos depois.

Em seu ensaio, “A palavra, o diálogo e o romance”, seminário dado em 1966, mas não publicado antes de 1969, Kristeva sustenta que a sátira menipeia “é capaz de penetrar outros gêneros [...] política e socialmente desconcertante”, indo “na direção do escandaloso e do excêntrico”, minando a ideia humana de uma “unidade épica e trágica do homem tanto quanto sua crença na identidade e nas causas” (KRISTEVA, 2005, p. 88). O “desdobramento” de si o “duplo” da linguagem era parte de sua “lógica da oposição que substitui a identidade”. O “traço gráfico” da menipeia, na análise de Kristeva, “constrói-se como um revestimen-

to de citações [...] inclui todos os gêneros [...] cuja significação estrutural é denotar as distâncias do escritor em relação ao seu texto e aos textos”, o que desencadeia um plural: “o pluriestilismo e a pluritonalidade da menipeia explicam a impossibilidade que tiveram o classicismo e toda sociedade autoritária para se expressar em um romance herdeiro da menipeia”; era “uma espécie de jornalismo político da época”, seu dialogismo, segundo Kristeva, era “a filosofia prática lidando com o idealismo e a metafísica religiosa (com o épico) [...] o pensamento político e social da época que discute com a teologia (a lei)” (KRISTEVA, 2005, p. 88).

Na explicação de Kristeva, a menipeia não é catártica, mas antes “uma festa de crueldade”, “um ato político” sem “mensagem determinada”, pois estava em oposição ao monologismo, em favor do dialogismo, opondo-se, assim, à lógica aristotélica. A conclusão de Kristeva deve ser destacada: “A ambivalência meni-peana consiste na comunicação entre dois espaços, o da cena e o do hieróglifo, o representação *pela* linguagem, e o da experiência *na* linguagem” (KRISTEVA, 2005, p. 90, grifos da autora).

O “duplo movimento” de S/Z

Se for um pouco extremo aplicar toda a Menipeia à S/Z, isso o seria ainda mais em relação à *Michelet*? No entanto, persisto, a fim de propor uma questão: o “estereográfico” reivindicado em S/Z, de 1970 (BARTHES, 1980, p. 19), poderia aplicar-se ao *Michelet* de 1954?

No seminário de 1968 sobre *Sarrasine*, Barthes parecia estar muito consciente, diante de seus doutorandos, daquilo que estava fazendo:

Essa leitura, *que se apaixona pelo que ela sabe*, é uma das formas do *trabalho* da modernidade sobre o Texto como destruição da linearidade, constituição de um espaço-volume do texto, emblematizado no início pelo *Lance de Dados* de Mallarmé. Eu digo que não se deve ceder um dedo sobre esse trabalho, *comum a todas as escritas*, escritor, crítico, cineasta, músico (a música tonal é linear; pintura: já feito há muito tempo), pois se trata de uma revolução talvez mais importante (pois transgride a compartimentação institucional das substâncias) do que aquela que, outrora, na pintura, instaurou o espaço da perspectiva ou a destruição da tela plana com o cubismo (BARTHES, 2011, p. 83, grifos do autor).

Éric Marty considera *S/Z*, o ensaio que resulta desse seminário, um “livro estranho”, ambivalente, senão contraditório: ao mesmo tempo uma codificação e “o contrário de uma codificação”, “totalizador (à Jakobson)” e “um tipo de jogo de tabuleiro no qual é preciso se perder” (MARTY, 2002, p. 13-14). Essa “montagem bizarra” – para citar a visão de Philippe Roger (1986, p. 141) a propósito de *S/Z* – parece estar ali para “desfazer os limites institucionais da literatura”. Em outras palavras, portanto, a palavra “escrevível” [“scriptible”], definida por Barthes em relação a Balzac, poderia estender-se ao seu *Michelet*?

Nesse texto de 1954, Barthes propõe uma “pré-crítica” que vem antes da crítica da “ideologia pequeno-burguesa” de *Michelet*. Daí, Barthes parece ser capaz de explodir a escrita micheletista para mostrar “como o estilo se torna escritura” (PETITIER,

2000, p. 119). Poderíamos sugerir um destino semelhante para a novela de Balzac, evidente ao se comparar as notas dos seminários sobre *Sarrasine*, entre 1968 e 1969, e a versão publicada em 1970, “ensaifcada” por Barthes em 1970 em *S/Z*. Mesmo a tipografia, em *Michelet* e depois em *S/Z*, cortada em dois, é parecida: entre o negrito e o texto-tutor. E, depois, o desdobramento da digressão: *S/Z* e *Michelet*, ambos, apresentam logo a questão barthesiana dos anos 70: “Que quer dizer uma pura sequência de interrupções?” (BARTHES, 2003, p. 110).

Em *S/Z*, a “sequência pura” funda todo um “drama” do texto barthesiano, no qual a leitura é dramatizada pelo comentário; Barthes fará referência a isso, de forma implícita, em uma das suas fichas inéditas de 1973: “parece que desde o início de *S/Z*, houve uma mutação atual do estilo: alguma coisa de mais cuidado, de mais constantemente bem-sucedido” (BARTHES *apud* SAMOYAUULT, 2015, p. 581). Um bom exemplo dessa dramatização se encontra na digressão XXVIII-XXXI; ela é ainda mais evidente no comentário de Barthes que começa após a digressão XXXIX (BARTHES, 1980, p. 72), no momento em que começa a narrativa própria de *Sarrasine*, após o “prólogo”, a partir do “Obedeço” do velho narrador oferecido à jovem mulher.

O “drama” do comentário em *Michelet* é menos desenvolvido e de ordem diferente, evidente em numerosos neologismos de Barthes – frequentemente, pequenas frases cujos componentes são ligados por hífen – “a água-veneno”, “Goethe-cão”, “a História-planta”, “a História-equação”, “o Mundo-Mulher”, “Morte-sono e morte-sol”, etc. – que introduzem e resumem cada figura da escritura historiográfica de Michelet, e que são tanto peremp-tórias quanto dramáticas em seu caráter abrupto e espantoso. É o resultado direto, nos dois casos (*S/Z* e *Michelet*), da digressão e da

interrupção. Mas há, para nós, um último componente da natureza digressiva dos dois textos, o parentesco entre esses dois textos está evidente em um certo culto do erro em Barthes.

Já, como bem diz meu colega de Leeds, Richard Hibbitt (2011, p. 27), a “digressão tem uma afinidade com o erro”. Além disso, Diana Knight explorou “o erro” em *S/Z* e, sobretudo, na asserção repetida por Barthes que a estátua da Zambinella foi quebrada por *Sarrasine*, atribuindo essa aparente empatia de Barthes para com *Sarrasine* ao fato de que este teria sido contaminado por essa não-visão (KNIGHT, 2007, p. 28-29). Ela analisa esse erro, portanto, como a tentativa de *S/Z* de encenar como, ao mesmo tempo, *Sarrasine* e o consumidor do realismo literário – inclusive o próprio Barthes – fetichizam a *plenitude* da representação. É como se Barthes, em *S/Z*, estivesse, também ele, sofrendo o conto como leitor “ingênuo”, e, ao mesmo tempo, desempenhando o papel de semiótico que quer dar um relato de sua abordagem simbólica, paramétrica e narratológica. De fato – para retomar a noção de “assimbolia” na crítica literária que Barthes lamenta em *Crítica e verdade* (BARTHES, 1970) – Diana Knight indica um isomorfismo entre Barthes e Balzac. É a lacuna (a falha) entre a análise simbólica da estátua de Zambinella na leitura de Barthes de *Sarrasine* em *S/Z* e as consequências para o herói epônimo (assim como para o personagem do Príncipe Chigi) de um lado, e de outro, aquele do leitor consumidor ávido pelo realismo literário (KNIGHT, 2007, pp. 23-25).

Qual seria, então, o equivalente de “Erro” para o historiador Michelet? Fingir não saber o resultado? É exatamente isso que notamos ao sobrevoar as ideias de Barthes e de Edward Wilson sobre Michelet e sua historiografia dupla, flexível e dialética.

Estereografia à moda de Barthes

Ainda mais impressionante é a maneira como *S/Z* e *Michelet* jogam com a ordem da história, “desconstruída”, bem antes de Derrida. No seminário sobre *Sarrasine*, Barthes diz: “O próprio Proust dizia que para bem pastichar, era preciso apreender o *ar* de um autor. É por isso que eu digo *relembrar*: é como se Balzac *pastichasse Proust*” (BARTHES, 2011, p. 163). Assim, segundo *Prazer do texto*, que lemos Gustave Flaubert via Alain Robbe-Grillet, Rabelais via Sollers, Nicolas de Staël via Cézanne etc. (BARTHES, 2015b, p. 28). Com efeito, é a reversibilidade, não apenas da história literária, que Barthes explora depois de 1968, é também a leitura com relação ao desenrolar da intriga. O que marca o nível de análise em seu ensaio de 1970, *S/Z*, é justamente a mobilidade entre o leitor (instruído, crítico) de um lado, aquele do protagonista “cego”, *Sarrasine*; ser crítico da história bizarra de Balzac e, *ao mesmo tempo*, poder traçar o artifício castrador da anedota (ela mesma narrada entre o velho senhor e a jovem mulher) resulta de um olhar dialético, ao mesmo tempo exterior e interior; a crítica literária paragramática – “menipeana” – deve se beneficiar, para retomar o vocabulário bartesiano dos anos 50 em relação a Michelet, com o “sobrevoo” (ou “quadro”) da história de Balzac (e da História, em Michelet) do escultor enganado *Sarrasine*, assim como a “narrativa” dessa mesma história (BARTHES, 1991, p. 19); “o duplo movimento” em *Michelet* é o que Barthes chama, em *S/Z*, uma abordagem “estereográfica” (BARTHES, 1980, p. 19).

Colocar-se na cabeça do personagem fictício não é novo para um romancista, mas para um crítico literário, o vai-e-vem dialético entre o exterior e o interior de uma narrativa é inaudito! O personagem *Sarrasine* em Balzac – e o Povo em Michelet, eviden-

temente – deve ser objeto de um nível de subjetividade na qual Barthes e nós, os leitores, passamos pela cegueira de *Sarrasine*; assim, Barthes representasse papel de “todos os leitores possíveis” ou do leitor geral que ele discutia em uma entrevista de 1970, em *Les Nouvelles littéraires* (BARTHES, 2002c, p. 645), e também (de forma simultânea) o do crítico literário que aplica o que ele chamou em 1960 de “*engajamento perdido*” e que, portanto, é “obliquo” (BARTHES, 2002c, p. 406). Esta é exatamente a dialética em “dois tempos” de Jules Michelet, na qual o historiador – populista – vê e, como povo, não vê, o desfecho. Não é surpresa então que, em seu relatório sobre o *Michelet* de Barthes na revista *Critique*, em 1954, Bernard Dort (1954) parabeneze Barthes (e toda a coleção *por ele mesmo*) pela abordagem “totalitária” (no bom sentido do termo: total).

Além disso, Barthes parece estar muito consciente do momento histórico e do alcance histórico (mais que historicista) de seu trabalho sobre Balzac entre 1968 e 1970, no seminário e no ensaio *S/Z*. Essa “historialidade” – para retomar a palavra de um dos grandes detratores de *S/Z*, Thomas Pavel (BREMONT; PAVEL, 1998, p. 50-51) – sugere que História e história estão ligadas mais do que pela simples identidade homônima – como foi muito bem discutido por Hessam Noghrehchi (2017). Mas a coincidência do período é impressionante. Barthes se debruça claramente sobre o período entre os anos de 1830 e 1840⁴⁹.

O ano em que Balzac escreve *Sarrasine* tinha sido justamente a base do primeiro tema de Barthes na sua carreira de pesquisador, em 1951 e 1952; e graças a Jacqueline Guittard (2014),

⁴⁹ Efetivamente, na tese defendida em Paris, em 2014, Qian Sun considera que Barthes é grande leitor do século XIX. A tese de Qian Sun está disponível em: <<http://octaviana.fr/document/182423298#?c=0&m=0&s=0&cv=0>>.

vemos a influência direta da tese abandonada de Barthes sobre a linguagem utilizada pelos patrões, artesãos, trabalhadores, e o Estado francês, entre 1827 e 1834, em *O Grau zero da escrita*, publicado um ano após essa pesquisa. Assim, escolhendo o conto de 1830, *Sarrasine*, quinze anos mais tarde, Barthes parece se reconciliar com essa pesquisa incompleta. Assim, o anacronismo se torna uma questão importante para a crítica “estereográfica”.

No último ensaio de *Sobre Racine*, “História ou Literatura?”, Barthes (2008, p. 183) não teria rejeitado os métodos e perspectivas filológicas de um Raymond Picard, que tendia a restringir a explicação da obra de Racine apenas à época clássica, para não deixá-la escapar do século XVII? Eis o papel salutar da *nova crítica*. Ela mostrou que através de Racine – mas fora da instituição –, os valores da literatura podiam ser reavaliados. Mas isso só fez abrir um novo dilema que Barthes salienta numa entrevista em 1970. Mesmo que Balzac venha *antes* da “ruptura epistemológica” da segunda metade do século XIX, representado tanto por Mallarmé quanto por Marx, Barthes sustenta, conforme Georges Bataille, que *Sarrasine* de Balzac, antes de ser “legível”, é *também* um “texto-limite”, que “na obra de um grande escritor, representam-se tentações muito estranhas, que de alguma forma, o fazem prever, às vezes, a modernidade” (BARTHES, 2002c, p. 643). Para Barthes, então, trata-se de um dilema menipeano:

O que nós podemos fazer, da mesma forma, desses textos de outrora, que podemos ler com investimento simbólico extremamente rico, mas que, por sua linguagem histórica, não entram mais em uma teoria moderna do significante e da escrita? [...] Eu não pergunto mais “temos o direito de falar de

uma nova maneira de Racine?”), mas simplesmente: “Pode-se falar sobre Balzac ou sobre Racine?” (BARTHES, 2002c, p. 644).

É interessante notar que em uma carta a Georges Canetti, em dezembro de 1945, Barthes coloca essa mesma questão a respeito de Michelet (BARTHES, 2015, p. 72). Assim, em um seminário sobre *Sarrasine*, em 1968, Barthes explica aos estudantes da EPHE “o *démodé* Balzac, aquilo pelo que ele sai da escrita” (BARTHES, 2011, p. 238).

Portanto, “a alteridade dos objetos históricos” em *Michelet*, e a falta de totalidade – sua “dialética em dois termos” – é também a de *S/Z*. Se *S/Z* e *Michelet* são isomorfos com seus objetos – História e história – e se, em *S/Z*, Barthes reescreve *Sarrasine* de Balzac, onde está sua reescrita de Michelet? Sustentarei, de forma provisória, que é em *Mitologias* (BARTHES, 1987), pois o ponto de vista de Barthes sobre Michelet é muito ambivalente, a tal ponto que parece reprovar no historiador a tautologia (figura típica do pequeno-burguês em *Mitologias*) opondo-o a Hegel (BARTHES, 1991, p. 34, nota 7), mas, ao mesmo tempo, Barthes considera, pelo menos em 1955 (Cf. “*Pour une histoire de l'enfance*”, 2002a, p. 548-549), os mitos criados por Michele, “esse sonhador”, como progressistas na luta contra a ideologia burguesa⁵⁰. *Michelet* é esse paradoxo e esse sarcasmo que caracterizam, três anos mais tarde, o Barthes de *Mitologias*, não tanto em suas influências políticas, mas morais: *Mitologias*, em suma, uma sociologia, ou uma psicologia social, “vista de baixo”.

⁵⁰ “Esse sonhador, purificado pela inocência de seu sonho, escreve Barthes, pode ter a boa consciência de escapar das mistificações burguesas; ele ainda não as denuncia, mas pelo menos ele as esquia” (BARTHES, 2002a, p. 549).

REFERÊNCIAS

ANDERSON, Perry. **Sur le marxisme occidental**. Trad. francesa de Dominique Letellier e Serge Niémetz. Paris: François Maspero, 1977.

BARTHES, Roland. **Crítica e verdade**. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 1970.

_____. **S/Z**. Trad. Maria de Santa Cruz e Ana Mafalda Leite. Lisboa: Edições 70, 1980.

_____. **Mitologias**. 7. ed. Trad. Rita Buongiorno e Pedro de Souza. São Paulo: Difel, 1987.

_____. **Michelet**. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Cia. das Letras, 1991.

_____. Michelet, l'Histoire et la Mort. In: **Oeuvres complètes**, tome I. Paris: Seuil, 2002a, p. 109-123.

_____. **Oeuvres complètes**, tome I. Paris: Seuil, 2002a.

_____. **Oeuvres complètes**, tome II. Paris: Seuil, 2002b.

_____. **Oeuvres complètes**, tome III. Paris: Seuil, 2002c.

_____. **Roland Barthes por Roland Barthes**. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Estação Liberdade, 2003.

_____. **Inéditos vol. 1** – Teoria. Trad. Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

_____. **Sobre Racine**. Trad. Ivone C. Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

_____. **“Sarrasine”, de Balzac**. Séminaire à l’École pratique des hautes études (1967-1968, 1968-1969). Texto estabelecido por Claude Coste e Andy Stafford. Paris: Seuil, 2011.

_____. **Album** – Inédits, correspondances, varia. Org. Éric Marty. Paris: Seuil, 2015a.

_____. **O prazer do texto**. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2015b.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**. 5. ed. Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1993.

BREMOND, Claude; PAVEL, Thomas. **De Barthes à Balzac**. Fiction d’un critique, critiques d’une fiction. Paris: Albin Michel, 1998.

DORT, Bernard. Vers une critique “totalitaire”. In: **Critique**, n. 88, set. 1954, p. 725-732.

GENETTE, Gérard. Structuralisme et critique littéraire. In: **Figures I**. Paris: Seuil, 1966, p. 145-170.

GUITTARD, Jacqueline. Hygiène du roman. *Le Degré zéro de*

L'écriture sous influence. **Romanesque**, n. 6, 2014, p. 19-32.

HIBBITT, Richard. Reflections on the Fruitful Error. In: ATKIN, Rhian (Ed.). **Textual Wanderings. The Theory and Practice of Narrative Digression**. Oxford: Legenda, 2011, p. 27-36.

HOOKE, Sidney. **Pour comprendre Marx**. Trad. Mario Rietti. Paris: Gallimard, 1933.

JAURÈS, Jean. Introduction. In: JAURÈS, J. (Org.). **Histoire socialiste de la Révolution française – 1789-1900**. Disponível em: <https://fr.wikisource.org/wiki/Histoire_socialiste/Introduction>. Acesso em: 03 dez 2017.

JUBERT, Roxane. **Graphisme, typographie, histoire**. Paris: Flammarion, 2005.

KNIGHT, Diana. **Balzac and the Model of Painting, Artists' Stories in "La Comédie Humaine"**. Oxford: Legenda, 2007.

KRISTEVA, Julia. A palavra, o diálogo, o romance. In: **Introdução à semântica**. 2. ed. Trad. Lucia Helena França Ferraz. São Paulo: Perspectiva, 2005, p. 65-96.

MARTY, Éric. Présentation. In: BARTHES, R. **Oeuvres complètes, tome III**. Paris: Seuil, 2002c, p. 82-112.

NOGHREHCHI, Hessem. La Question du discours de l'histoire. In: BERTRAND, Jean-Pierre (Dir.). **Roland Barthes: con-**

tinuités. Paris: Christian Bourgois, 2017, p. 47-66.

O’SULLIVAN, Maria. Roland Barthes: genèse d’un séminaire inédit. **Genesis. Manuscrits, recherche, invention**, n. 39 (automne). Disponível em <<https://genesis.revues.org/1414>>. Acesso em: jan. 2017.

PETITIER, Paule. Le Michelet de Roland Barthes. In: **Littérature**, n. 119, set. 2000, p. 111-124.

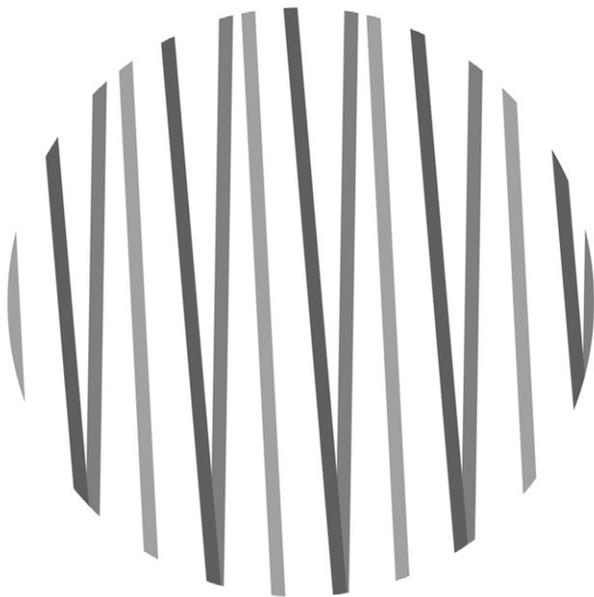
ROGER, Philippe. **Roland Barthes, roman.** Paris: Grasset, 1986.

SAMOYAULT, Tiphaine. **Roland Barthes.** Paris: Seuil, 2015.

SAMUEL, Raphael E. **People’s History and Socialist Theory.** London: Routledge, 2016.

WILSON, Edmund. **Rumo à Estação Finlândia.** Trad. Paulo Henriques Brito. São Paulo: Cia. das Letras, 1986.

Tradução de Álvaro Perini Canholi e Daiane Barbosa Teixeira
Revisão de Sabrina Moura Aragão



SOBRE OS AUTORES

Álvaro Perini Canholi

Graduado em Comunicação Social – Jornalismo pela Universidade do Oeste Paulista e nos cursos de Artes Cênicas e Letras – Língua e Cultura Francesas, ambos pela Universidade Estadual de Londrina (UEL). Possui especialização em História e Teorias da Arte, também pela UEL, onde atualmente é aluno do mestrado em Letras no Programa de Pós-graduação em Letras. Participou de projetos de pesquisa sobre direção e encenação teatral, terminologia e literatura francesas e segue como integrante de projetos com foco nas relações entre literatura, cinema e outros *media*, bem como sobre o escritor Roland Barthes e suas experiências como/com o estrangeiro, apresentando, assim, enquanto centro de seus estudos, a obra barthesiana e sua relação com conceitos e reflexões que se desprendem de outras manifestações artísticas, principalmente o teatro.

Andy Stafford

Professor de Literatura Francesa na Universidade de Leeds, Inglaterra. Estuda Teoria Crítica, especialmente a obra de Roland Barthes, além de desenvolver pesquisa relacionada às formas breves. É membro da Equipe Barthes do Instituto de Textos e Manuscritos (ITEM) no Centro Nacional de pesquisa científica (CNRS) em Paris. É também membro do comitê editorial da “Revue Roland Barthes”. Publicou o livro *Roland Barthes* (2015) na Coleção “Critical Lives”, além de artigos na *Forum for Modern Language Studies*, intitulado “Marking a Writer’s Centenary... Backwards? The Case of Roland Barthes, 1915-1980” e, em *Textual Practice*, o artigo “Roland Barthes’s Travels in China: Writing A Diary of Dissidence within Dissidence?”. Organizou o Colóquio “Roland Barthes e a Poesia”, na Universidade de Leeds, em 2015, na ocasião do centenário. Contribuiu também para o *Dictionnaire Barthes* a ser publicado e é membro do Réseau Roland Barthes.

Carolina Molinar Bellocchio

Doutora pela Universidade de São Paulo, com tese sobre Roland Barthes defendida no Programa de Pós-graduação em Estudos Linguísticos, Literários e Tradutológicos em Francês. Desenvolveu estágio doutoral na França no Instituto de Textes & Manuscrits Modernes (ITEM) sob a supervisão de Claude Coste. É pesquisadora associada ao Réseau International Roland Barthes (França) e também é membro do Grupo “Criação & Crítica”, além do grupo de pesquisa do CNPq “Escritor plural: estudos pluridisciplinares da obra de Roland Barthes”. Coursou o Mestrado em Teoria Literária (2012), momento em que se dedicou ao estudo da poesia brasileira na Universidade Federal de Uberlândia (UFU). Nessa instituição também realizou a Graduação em Letras – Português-Inglês (2008), onde desenvolveu pesquisa de Iniciação Científica sobre poesia e a escritura de Roland Barthes. Tem interesse em pensar o Texto em suas mais diversas acepções e possibilidades

Claude Coste

Professor de Literatura Francesa da Universidade de Cergy-Pontoise. Consagrou grande parte de suas pesquisas à obra de Roland Barthes e às relações entre literatura e ética e literatura e música. É corresponsável pela Equipe de Pesquisa Barthes frente ao Instituto de Textos e Manuscritos (ITEM) e ao Centro Nacional de Pesquisa Científica Francês (CNRS). Uma das presenças constantes em seminários e eventos nacionais, isto é, franceses, e internacionais quando se trata de Roland Barthes, é responsável por articular uma rede de pesquisadores de diversos níveis e nacionalidades em torno de questões tanto recorrentes na exegese barthesiana, quanto novas proposições e caminhos. Publicou *Roland Barthes moraliste* (1998), *Bêtise de Barthes* (2011) e *Roland Barthes Ou l'Art Du detour* (2016). Além disso, é responsável pelo estabelecimento, anotação e apresentação de várias edições críticas, a exemplo dos seminários *'Sarrasine' de Balzac* (1967-1968 e 1968-1969), *Le Discours amoureux* (1974-1976), e das versões impressa e *on-line* do curso *Comment Vivre ensemble*. Dirige o *Dictionnaire Barthes*, edição que está próxima de ser publicada, além de ser o autor de diversos artigos sobre Barthes, tais como “État présent des études barthesiennes”, “L’empire des signes et ses lecteurs” e “Neutralité de Barthes”.

Claudia Amigo Pino

Professora associada do Departamento de Letras Modernas da Universidade de São Paulo. Seu trabalho se desenvolve em torno da literatura e da crítica francesas especialmente no século XX, tendo a obra de Roland Barthes indiscutível importância para suas pesquisas. Valendo-se do olhar da crítica genética, Claudia Amigo Pino procura colocar em destaque o caráter processual e significativo da criação barthesiana a partir do processo criativo de *Vita Nova*, concentrando-se atualmente na investigação dos seminários ofertados por Barthes na *École pratique des hautes études*, principalmente nos anos de 1962 a 1977. Sua proposta se baseia em uma compreensão do ensino de Roland Barthes como indissociável de sua prática escritural, em que o prazer, a significância, a quebra do discursivo, do ensino magistral e autoritário se casam. Claudia Amigo Pino publicou *Roland Barthes e a aventura do romance* (2015), *Escrever sobre escrever* (2007) e *A Ficção da Escrita* (2004), além de ser uma das organizadoras do livro *Roland Barthes Plural* (2017). Além disso, é membro da revista *Criação e Crítica*, assim como coordenadora do grupo de pesquisa homônimo, além de colaboradora da *Revista Manuscrita*. Claudia Pino é também membro do grupo de pesquisa “Escritor plural: estudos pluridisciplinares da obra de Roland Barthes” (CNPq), assim como do *Réseau Roland Barthes* (França).

Daiane Barbosa Teixeira

Graduada em Letras – Língua e Cultura Francesas pela Universidade Estadual de Londrina e mestranda no Programa de Pós-graduação em Letras na mesma universidade. Participa de projetos de pesquisa ligados aos estudos da literatura e suas interfaces com o cinema e a fotografia. Também se interessa pela obra de Roland Barthes, notadamente pela *A Câmara Clara* e por suas reflexões sobre o cinema e a imagem.

Eurídice Figueiredo

Professora associada aposentada da Universidade Federal Fluminense. Desenvolve suas investigações no âmbito da Literatura Francesa/ Francófona e Literatura Comparada, interessando-se principalmente pelas representações da alteridade, e pelas escritas de si na literatura contemporânea. Foi professora visitante na Université du Québec à Montréal (Canadá), na Università degli Studi di Napoli L'Orientale (Itália) e na Université de Rennes (França). Publicou os livros *A Literatura como arquivo da ditadura brasileira* (2017), *Mulheres ao espelho: autobiografia, ficção, autoficção* (2013), *Representações de etnicidade: perspectivas interamericanas de literatura e cultura* (7Letras, 2010), além de ter organizado o livro *Conceitos de literatura e cultura* (2012), dentre outros. Foi editora e coeditora responsável por números das revistas “Gragoatá” e do “Cadernos de Letras” da UFF. Tem artigos em livros coletivos e em revistas nacionais e internacionais, como “Roland Barthes: Da morte do autor ao seu retorno.” e “Em torno de Roland Barthes: da ‘morte do autor’ ao nascimento do leitor e à volta do autor”.

Gisela Bergonzoni

Doutora em Literatura Comparada pela Universidade Rennes 2 (França), em cotutela com o Departamento de Letras Modernas da Universidade de São Paulo. Sua pesquisa, financiada pela Capes e orientada por Emmanuel Bouju (Rennes 2) e Cláudia Amigo Pino (USP), trata da presença da obra de Roland Barthes nos escritos de três autores europeus contemporâneos: Gonçalo M. Tavares, Enrique Vila-Matas e Henri Raczymow. Publicou diversos artigos e capítulos de livros sobre a obra desses e de outros autores, como Samuel Beckett e Antoine Volodine. Foi professora substituta (*chargée d'enseignement vacataire*) de Literatura Comparada na Universidade Paris 10 – Nanterre La Défense (França). Atualmente, leciona na Escola Entrópica, do Instituto Tomie Ohtake, e na pós-graduação em Escrita Criativa da Fundação Álvares Penteado (Faap), ambos em São Paulo. É bacharel em Jornalismo (Cásper Líbero) e em Letras, com habilitação em francês (USP). Trabalhou como jornalista nas áreas de cultura e de sociedade (*Época*, *Harper's Bazaar*), foi redatora e editora de imprensa internacional (Kantar Media, Paris) e fez mestrado, com bolsa da União Europeia, pelo programa *Erasmus Mundus – Cultures Littéraires Européennes*, nas universidades de Estrasburgo (França) e de Bolonha (Itália).

Laura Taddei Brandini

Professora do Departamento de Letras Estrangeiras Modernas da Universidade Estadual de Londrina. Seus interesses de pesquisa se concentram nas relações Brasil-França, na literatura comparada e nos estudos de tradução. Estudou a recepção à obra de Roland Barthes no Brasil, tendo publicado o livro *Imagens de Roland Barthes no jornal O Estado de S. Paulo 1953-2013* (2015); atualmente dedica-se às relações entre a obra barthesiana e a China. Organizou o “Colóquio de Estudos Literários: diálogos e perspectivas – Roland Barthes 100 Anos” (2015) e o “II Colóquio Roland Barthes Plural” (2017) na Universidade Estadual de Londrina. É uma das organizadoras da coletânea de artigos *Roland Barthes Plural* (2017), além de membro dos grupos de pesquisa “Escritor plural: estudos pluridisciplinares da obra de Roland Barthes” (CNPq) e “Réseau Roland Barthes” (França).

Marcelo Villena Alvarado

Professor de Literatura da Universidade Mayor de San Andrés, La Paz, Bolívia. É também pesquisador do Instituto de Estudos Bolivianos e teve como Diretora de Estudos de seu doutoramento Julia Kristeva em Paris. Organizou o “Colóquio Internacional Roland Barthes Amateur”, em 2015, na mesma Universidade em que leciona, reunindo pesquisadores internacionais da obra de Barthes. Nessa ocasião, publicou o *Livro Roland Barthes, el deseo del gesto y el modelo de la pintura* (2015). Marcelo Villena Alvarado é também poeta e ensaísta, tendo publicado *Pótimas de Madame Orłowska* (1998), estando presente em antologias bolivianas e argentinas, assim como é autor dos ensaios *Las Tentaciones de San Ricardo (Siete ensayos para la interpretación de la narrativa boliviana del siglo XX)* (2011), *El preparado de yeso: Blanca Wiethüchter, unacríticaafición* (2014). Foi o responsável pela edição do Colóquio Internacional Roland Barthes Amateur. Memorias (2016) e assina com M. Frías e L. Trisancho (Taller de Estudios Helénicos), a versão bilíngue do hino homérico: *Eis Δημήτραν / Himno a Deméter*: texto em grego, versão livre, tradução e análise morfossintática do vocabulário (2017). Alvarado é também membro do Réseau Roland Barthes (França).

Márcio Venício Barbosa

Mestre em Estudos Literários pela Universidade Federal de Minas Gerais (1998), com dissertação sobre *Querelle de Brest*, de Jean Genet e *Querelle, ein Pakt mit dem Teufel*, de R. W. Fassbinder; e doutorado em Estudos Literários, pela mesma universidade (2004), com tese sobre a relação autor-texto-leitor na obra de Roland Barthes. Foi presidente da Federação Brasileira dos Professores de Francês por dois mandatos. Coordenou o curso de Letras do Unicentro Newton Paiva, onde foi também o responsável pela Editora Newton Paiva. É professor associado de Língua e Literatura Francesa da Universidade Federal do Rio Grande do Norte, onde ocupa o cargo de Secretário de Relações Internacionais e Interinstitucionais. Foi Secretário da Associação Brasileira de Educação Internacional – FAUBAI e Diretor do Colégio de Gestores de Relações Internacionais das Instituições Federais de Ensino Superior – CGRIFES/ANDIFES. Pesquisa a obra de Roland Barthes e atua, principalmente, nos seguintes temas: literatura brasileira, literatura francesa, crítica literária e literatura comparada pelo viés da comparação diferencial. Coordena o Grupo de Pesquisa “Escritor Plural: estudos pluridisciplinares da obra de Roland Barthes” e participou da organização dos livros *Maurice Blanchot* (Annablume, 2004), *Interartes* (EdUFMG, 2010) e *Roland Barthes plural* (Humanitas, 2017).

Paulo Procopio Ferraz

Doutor pela Universidade Paris VIII. Trabalha com a escrita em textos críticos. Em seu mestrado, *La "forme et le contenu" dans l'œuvre* de Lucien Goldmann, ele estudou as análises elaboradas pelo sociólogo marxista Lucien Goldmann. Interessou-se pelos aspectos fronteiriços de sua obra: para Procopio Ferraz, é o caráter ambíguo dos textos que constitui a escrita. Para ele, a escrita torna-se visível no momento em que os múltiplos níveis de interpretação aparecem para o leitor. É por isso que, em sua tese de doutorado, *L'imaginaire dans la critique littéraire des années 1950 et 1960*, ele estudou, nas obras de Roland Barthes, Lucien Goldmann e Charles Mauron, a maneira pela qual as imagens utilizadas pelos autores, longe de serem simples ilustrações de seus pensamentos, trabalham para a construção de um sentido múltiplo. Interessa-se, nesse momento, pela forma como a metalinguagem aparece na escrita crítica. Publicou, na revista *Criação e crítica*, um artigo intitulado "Em busca de uma imagem: alquimia e crítica literária", sobre o imaginário nos textos de Barthes, e um ensaio, "Comme un Nambikwara: métaphore et épistémologie dans les oeuvres de Gaston Bachelard et Michel Foucault", no livro *Excès et métaphore*, publicado em Toulouse.

Rodrigo Fontanari

Professor do Programa de Pós-graduação em Comunicação e Cultura da Universidade de Sorocaba. Pesquisador FAPESP e membro do Réseau Roland Barthes. Doutor em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo e Pós-doutor pela Universidade Estadual de Campinas. É membro editorial da *Revista Triade*. Seu interesse pelas imagens técnicas e pela obra barthesiana lhe renderam diversos artigos. É autor de *Roland Barthes e a revelação profana da fotografia* (EDUC/FAPESP).

Sílvia Barbalho Brito

Doutoranda (bolsista CAPES) em Estudos da Linguagem, na área de concentração Literatura Comparada, pelo Programa de Pós-graduação em Estudos da Linguagem da Universidade Federal do Rio Grande de Norte (UFRN), com a tese “Do jogo entre luz e sombra à feitura entre papel e tinta: a escrita revolucionária de Glauber Rocha em *Riverão Sussuarana*”. Mestre em Estudos da Linguagem pelo mesmo Programa, com a dissertação “A cozinha do sentido de Roland Barthes na ficção do escritor-crítico Silviano Santiago”. Graduada em Letras – Língua Portuguesa e Literaturas pela mesma instituição. Atuou como professora substituta na UFRN e também no Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Rio Grande do Norte (IFRN). Desde o início da sua formação, trabalha como pesquisadora nas áreas de Literatura, Cinema, Semiótica e Estudos Culturais. É membro do grupos de pesquisas “Escritor Plural: estudos pluridisciplinares da obra de Roland Barthes” e “Grupo de Estudos em Filosofia”, ambos do CNPq. Além de artigos publicados, escreveu capítulos para os livros *Barthes (Im)pensado* (Editora do IFRN, 2016) e *Griots: literaturas e culturas africanas* (Mangues&Letras, 2016), e organizou, em parceria com Ana Laudelina F. Gomes, o livro *Festins de Seda* (EdUFRN, 2016).

Vera Casa Nova

Professora aposentada da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais e na Escola de Belas Artes da mesma instituição. Suas áreas de investigação concentram-se na Teoria Literária, na Literatura Comparada e Brasileira, e atua nos interstícios da escritura e das artes, da análise semiótica e da poesia contemporânea. Foi aluna de Georges Didi Huberman na École des hautes études en sciences sociales, em Paris. É membro editorial das revistas *Aletria*, *Interfaces* e *Letras & Letras*. Organizou o livro *Viver com Barthes* (2005), além de ter publicado os artigos “Roland Barthes: semiologia *in extremis*” e “Barthes: o demônio da teoria”. É também ensaísta e poeta, tendo participado de exposições de poesia visual em Belo Horizonte, e publicado *Lucia Rosas: Textos impuros* (2000) e *Desertos* (2004).



A Editora do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Rio Grande do Norte (IFRN) já publicou livros em todas as áreas do conhecimento, ultrapassando a marca de 150 títulos. Atualmente, a edição de suas obras está direcionada a cinco linhas editoriais, quais sejam: acadêmica, técnico-científica, de apoio didático-pedagógico, artístico-literária ou cultural potiguar.

Ao articular-se à função social do IFRN, a Editora destaca seu compromisso com a formação humana integral, o exercício da cidadania, a produção e a socialização do conhecimento.

Nesse sentido, a EDITORA IFRN visa promover a publicação da produção de servidores e estudantes deste Instituto, bem como da comunidade externa, nas várias áreas do saber, abrangendo edição, difusão e distribuição dos seus produtos editoriais, buscando, sempre, consolidar a sua política editorial, que prioriza a qualidade.



Novamente Roland Barthes apresenta textos reunidos pelo grupo de pesquisa do CNPq “Escritor Plural: estudos pluridisciplinares da obra de Roland Barthes”. Pensar as ideias barthesianas, diante da diversidade contida na própria obra, requer superar as estratificações de discursos já estabelecidos, rompendo com sentidos pressupostos e buscando o ainda não dito – um reconhecimento das transformações incessantes do mundo, da linguagem e do próprio Barthes –, impedindo que se possa conceber o esgotamento dos seus textos. Movidos por essa força transgressora, pesquisadores nacionais e internacionais se instigaram nessa aventura, revelando tanto elementos inéditos quanto atualizações sobre pensamentos, fragmentos e inquietações do pensador francês. Por isso Barthes continua sendo celebrado, prossegue presente e atual. Sempre e novamente.

