UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS MODERNAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS LINGÜÍSTICOS,
LITERÁRIOS E TRADUTOLÓGICOS EM FRANCÊS

PRISCILA PESCE LOPES DE OLIVEIRA

Inconfessadamente ditoso:
trânsitos do eu nas escritas de Roland Barthes e de Ana Cristina Cesar

São Paulo

2015

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS MODERNAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS LINGÜÍSTICOS,
LITERÁRIOS E TRADUTOLÓGICOS EM FRANCÊS

**Inconfessadamente ditoso:
trânsitos do eu nas escritas de Roland Barthes e de Ana Cristina Cesar**

Priscila Pesce Lopes de Oliveira

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Estudos Linguísticos, Literários e Tradutológicos em Francês da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Mestre em Letras.

Orientador: Profa. Dra. Claudia Consuelo Amigo Pino

São Paulo

2015

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, desde que citada a fonte.

Autora: OLIVEIRA, Priscila Pesce Lopes de

Título: Inconfessadamente ditoso: trânsitos do eu nas escritas de Roland Barthes e de Ana Cristina Cesar

Orientadora: Profa. Dra. Claudia Consuelo Amigo Pino

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Estudos Linguísticos, Literários e Tradutológicos em Francês da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Mestre em Letras.

Aprovado em:

Banca Examinadora

Prof(a). Dr(a). _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof(a). Dr(a). _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof(a). Dr(a). _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

À minha mãe, que sabia antes de mim que eu seria mestranda.

Agradecimentos

À Claudia pelo empenho, paciência, incentivo e todas as aberturas de oportunidades para movimentar a pesquisa fora da escrita.

Aos Profs. Drs. Anita Malufe e Marcio Renato Pinheiro da Silva, pela leitura atenta e indicações generosas no exame de qualificação.

À Profa. Dra. Viviana Bosi, pela reaproximação com a poesia e com Ana C..

Aos amigos do Grupo Criação & Crítica, pelas leituras e por tornarem a pesquisa um espaço também afetivo.

Às colegas estudantes barthesianas Carolina Bellocchio e Juliana Bratfish, pela circulação de ideias e de entusiasmo.

Às minhas avós, professoras, pela inspiração e ternura.

Aos meus pais e irmão, pelo carinho e apoio desde sempre.

Ao Afonso, além das palavras.

RESUMO

OLIVEIRA, P. P. L. **Inconfessadamente ditoso: trânsitos do eu nas escritas de Roland Barthes e de Ana Cristina Cesar**. 2015. 161 f. Dissertação – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015.

Ana Cristina Cesar e Roland Barthes são frequentemente caracterizados por uma dicção intimista e subjetiva, que o estudo especializado averigua ser resultado de articulações muito específicas do “eu” em seus textos. Esta dissertação inscreve-se nesses estudos, traçando a movimentação entre os espaços de intersecção, os de autonomia e o trânsito entre escritor e locutor em escritos de Ana C. e de Barthes. Examina a inclusão deliberada de determinados dados biográficos dos escritores no espaço textual da obra, pensando um arraigamento da escrita na biografia como projeto em Barthes e como inquietação em Ana C.. Discute os diários como espaço de modulação do “eu” na escrita, e também de correlatos como subjetividade e identidade, visto que os dois autores trabalham o gênero com finalidades literárias, operando nele certos deslocamentos. São também investigados modos de relação entre os meticulosos “eus” textuais e o Outro, em duas frentes: imagens fotográficas em livros dos autores e o anseio pelo outro, como interlocutor em Ana C. e como matéria e motivo de um narrar em Barthes. A análise se concentra sobre *A teus pés*, *Crítica e Tradução* e a iconografia de *Inéditos e Dispersos* de Ana C., e de Barthes, *A Câmara Clara*, *Incidentes* e *Roland Barthes por Roland Barthes*.

Palavras-chave: Ana Cristina Cesar. Roland Barthes. Subjetividade. Enunciação literária. Diário.

ABSTRACT

OLIVEIRA, P. P. L. **Unconfessedly joyful: displacements of the written “I” in works by Roland Barthes and Ana Cristina Cesar.** 2015. 161 f. Dissertação – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015.

Ana Cristina Cesar and Roland Barthes are often described as having an intimist and subjective diction, which specialized study shows to be the result of very specific articulations of “I” in their texts. Likewise, this dissertation traces the dynamics of intersection, autonomy and transit between writer and speaker in the writings of Ana C. and Barthes. It examines the deliberate inclusion of certain writers’ biographical data in the œuvre arena, which roots writing in biography as a project for Barthes and as unease for Ana C.. This work discusses the diary as a writing arena for modulating the “I”, as well as related notions such as subjectivity and identity, given that the two authors work the genre with literary purposes and thus operate certain shifts in it. This study also investigates relationships between the meticulous textual “I” and the Other, on two fronts: photography in the authors’ books and the longing for the other, as an interlocutor for Ana C. and as subject and reason of narrative for Barthes. The analysis focuses on Ana C.’s *A teus pés*, *Crítica e Tradução* and the iconography of *Inéditos e Dispersos*, and Barthes’ *Camera Lucida*, *Incidents* and *Roland Barthes by Roland Barthes*.

Keywords: Ana Cristina Cesar. Roland Barthes. Subjectivity. Literary enunciation. Diary.

RESUMÉ

OLIVEIRA, P. P. L. **Couvertement ravi: déplacements du «je» dans les écritures de Roland Barthes et de Ana Cristina Cesar.** 2015. 161 f. Dissertação – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015.

Ana Cristina Cesar et Roland Barthes sont souvent caractérisées par une diction intime et subjective, que l'étude spécialisée démontre comme étant le résultat d'articulations très spécifiques du «je» dans leur textes. Ce travail fait partie de ces études, traçant le mouvement entre l'intersection, l'autonomie et le transit entre écrivain et locuteur dans les écrits de Ana C. et de Barthes. On examine l'inclusion délibérée de certaines données biographiques des auteurs dans l'espace de l'œuvre, y voyant un enracinement de l'écriture dans la biographie comme projet chez Barthes et comme malaise chez Ana C.. On discute le journal intime comme espace de modulation du «je» dans l'écriture, aussi bien que de notions connexes, comme la subjectivité et l'identité, une fois que les deux auteurs travaillent le genre avec des fins littéraires, y opérant donc certains déplacements. On étudie encore quelques modes de relation entre ces méticuleux «je» textuels et l'Autre, sur deux fronts: la photographie dans certains livres des auteurs et le désir de l'autre, comme interlocuteur pour Ana C et comme matière et motif de la narration pour Barthes. L'analyse se concentre sur *A teus pés*, *Crítica e Tradução* et l'iconographie de *Inéditos e Dispersos*, de Ana C., et sur les barthésiens *La Chambre claire*, *Incidents* et *Roland Barthes par Roland Barthes*.

Mots-clé: Ana Cristina Cesar. Roland Barthes. Subjectivité. Énonciation littéraire. Journal intime.

LISTA DE IMAGENS

Figura 01: A irmã do pai.

Figura 02: A família sem o familialismo.

Figura 03: Sem título.

Figura 04: O grande jardim.

Figura 05: A empregada.

Figura 06: Manuscrito.

Figura 07: A tuberculose retrô.

Figuras 08 e 09: Abertura e fechamento manuscritos do *Roland Barthes* em edições francesa e brasileira.

Figura 10: O gosto dos algoritmos.

Figura 11: Espaço de trabalho (1).

Figura 12: Espaço de trabalho (2).

Figura 13: Contemporâneos?

Figura 14: Liceanos.

Figura 15: A demanda do amor.

Figura 16: O estágio do espelho.

Figura 17: O romance familiar.

Figura 18: O Tronco.

Figura 19: Caderno de Portsmouth e Colchester.

Figura 20: Correspondência Incompleta.

Figura 21: 1953.

Figura 22: Desenho infantil.

Figura 23: Poética.

Figura 24: Antigos e Soltos.

Figura 25: Poética.

Figura 26: Livros *Ciranda da poesia*, *Até segunda ordem não me risque nada*, *A teus pés*, *Poética* e *Antigos e Soltos*.

Figura 27: Sem título.

Figura 28: Sem título.

Figura 29: Sem título.

Figura 30: Sem título.

Figura 31: Sem título.

Créditos das imagens

Figuras 1 a 7 e 11 a 17: BARTHES, R. *Roland Barthes par Roland Barthes*. Paris: Seuil, 1995.

Figura 18: BARTHES, R. *A Câmara Clara: nota sobre a fotografia*. 2. ed. Trad. Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

Figura 19: CESAR, A. C. C. *Caderno de viagem de Portsmouth e Colchester*. São Paulo: Duas Cidades, 1997.

Figuras 20, 28 e 29: CESAR, A. C. C. *Correspondência Incompleta*. Org. Armando Freitas Filho e Heloísa Buarque de Hollanda. Rio de Janeiro: Aeroplano/IMS, 1999.

Figuras 21, 22, 27, 30 e 31: CESAR, A. C. C. *Inéditos e dispersos*. Org. Armando Freitas Filho. 3. ed. São Paulo: Ática/Instituto Moreira Salles, 1998.

Figuras 23 e 25: CESAR, A. C. C. *Poética*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

Figura 24: CESAR, A. C. C. *Antigos e Soltos: poemas e prosas da pasta rosa*. Org. Viviana Bosi. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2008.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO: UM SIMPLES PLURAL DE “ENCANTOS”	13
CAPÍTULO 1: SE DESSE TEMPO EU FALAVA DO SALTO DA ANA CRISTINA – A FIGURAÇÃO DE DADOS BIOGRÁFICOS	17
Prolegômenos terminológicos	17
1.1 Ancorar um navio no espaço: o 15 de abril barthesiano	23
1.2 A escritura é esse neutro: Ana C. e a questão da autoria feminina	31
CAPÍTULO 2: JORNAL ÍNTIMO – FLERTE COM O GÊNERO DIÁRIO	40
2.1 Ritmo seco? – os diários barthesianos	41
2.1.1 O diário e o egotismo	43
2.1.1.1 A justeza da enunciação	44
2.1.2 O retorno amigável do eu	56
2.1.2.1 Fios narrativos e o labirinto dos fragmentos	58
2.1.2.2 Valendo mais do que um efeito de linguagem	62
2.2 Instrumento sutil: os diários de Ana C.	76
2.2.1 Tanta e tamanha companhia	76
2.2.2 Um luxo vital	87
CAPÍTULO 3: A DISPOSIÇÃO PROFUNDA DA LITERATURA – GESTOS AFETIVOS NAS ESCRITAS DE ANA C. E R.B.	101
3.1 Intratáveis retratos	101
3.1.1 Projetos de verdade: imagem fotográfica de Barthes em Barthes por Barthes	102
3.1.2 Me sinto olhada pela “objetiva”: retratos de Ana C.	116
3.1.2.1 Contexto, pretexto	116
3.1.2.2 De delicadezas se faz a minha conversa	121
3.2 Entre o afeto e a estratégia: dinâmicas entre o eu e o outro	127
3.2.1 Erotização difusa: a retórica do carinho em Ana C.	128
3.2.2 “Dizer aqueles que amo”: habilitar-se para a vocação monumental da literatura	140
3.2.2.1 A dramatização do método	141
3.2.2.2 Momentos de verdade	147
OS RISCOS DA ÚLTIMA PALAVRA	151
REFERÊNCIAS	156

INTRODUÇÃO: UM SIMPLES PLURAL DE “ENCANTOS”

“Um dia, há muito tempo atrás, deparei-me com...” Assim começa o último livro de Roland Barthes, *A Câmara Clara*, descrevendo um espanto experimentado pelo narrador durante longos anos antes de decantar nas páginas que seu leitor tem em mãos. Suponho que toda pesquisa começa com um espanto (um fascínio e uma curiosidade?), às vezes em torno de algo bem pequeno ou banal. O espanto que alimenta este texto é o seguinte:

Como quem escreve pode participar do texto escrito?

Essa questão que parece simples muito tem movimentado os estudos literários desde que se entendem por campo de pesquisa. A pergunta também provoca os escritores, especialmente pela proximidade crescente que eles têm com a Academia. É o caso dos dois que, à sua maneira, parecem ter também partilhado nosso espanto: Ana Cristina Cesar e Roland Barthes.

Esses dois autores de países e gerações diferentes fizeram do “eu” questão de escrita, resvalando em correlatos como identidade e subjetividade. Assim, o livro *Roland Barthes por Roland Barthes* traz na primeira página uma advertência: “Tudo isto deve ser considerado como dito por um personagem de romance”. Por sua vez, Ana C. retorce: “E mais não quer saber/ a outra, que sou eu, / do espelho em frente”.

Essa outra é uma carioca recém-mestranda, tradutora e poeta que investia simultaneamente no jornalismo cultural, na docência do (então) ginásio e na produção para-editorial de livrinhos de poesia no final da década de 1970. À mesma época, Barthes conseguia a consagração oficial de sua carreira intelectual um tanto à margem da academia francesa: um convite para lecionar no prestigioso Collège de France, onde passou seus dois últimos anos de vida partilhando com os alunos um projeto de entrada na literatura.

O “eu” como questão perpassa todas essas áreas de atuação autoral: questionamento crítico em artigos e resenhas, trânsito por gêneros textuais autobiográficos como o diário e a correspondência, alegação de um luto como justificativa para tema de curso... tudo permeado por uma certa tensão: de um lado, adesão à consciência crítica de que “o eu é uma ação discursiva” (difundida na vanguarda dos estudos literários da época); de outro, uma prática de escrita coalhada de elementos e dispositivos indissociáveis de algum “eu”: o corpo, a confiança, o afeto.

É assim que nosso espanto inicial (que caso perseguido em sua forma estrutural ensinaria um outro tipo de pesquisa) se particularisa neste estudo, enfoca articulações de diversos “eus” em escritos de Ana C. e de Barthes entre 1969 e 1983. Sem conotações progressivas nem pretensões exaustivas, mapeamos recorrências e deslocamentos, tendo sempre em conta que a reflexão teórica participa dos lugares poéticos criados pelos dois autores, assim como aspectos e elementos desses lugares integram também sua produção crítica. Na leitura dos textos barthesianos nos movemos dentro dos limites da obra, por entendermos que suas modulações do “eu” são muito voltadas para deslocamentos a ela internos, em especial para a criação das condições de entrada na escrita literária. Já na discussão dos textos de Ana C. por vezes trazemos seus contemporâneos conterrâneos.

O breve Capítulo 1 examina a inclusão deliberada de dados biográficos dos escritores no espaço textual da obra, pensando a ligação da escrita à biografia como projeto no último Barthes e como inquietação em Ana C.. Dela, incursionamos por escritos críticos que questionam a autoria feminina como dado de recepção do texto literário e que incide sobre a escrita. De Barthes, apresentamos a proposta de mudar de escrita (passar da crítica à literatura) como um movimento de gestão da imagem de autor, de que participa a anedota de origem desse projeto romanesco.

O Capítulo 2 se aproxima de escritos que remexem o gênero diário, nele exercitando algumas questões como a subjetividade, o oferecer-se ao olhar do outro e a intimidade. De Barthes, examinamos propostas críticas sobre escrita de si e o desenvolvimento em textos de matiz autobiográfico de questões como a caracterização de quem fala no texto e suas relações com quem assina o texto, mantendo como ponto de fuga a criação de condições autorais para adentrar a escrita romanesca. De Ana C., trilhamos o caminho da dicção diarística; após uma sucinta revisão bibliográfica das duas principais chaves de leitura propostas pela fortuna crítica, a geracional e a do gênero feminino da escritora, enveredamos por dois de seus poemas mais próximos do senso comum do diário, buscando traçar opções que nos dêem pistas do papel desse gênero em um projeto poético que, além do entorno, interroga constantemente a si mesmo.

O Capítulo 3 retoma fios dos anteriores para pensar a relação entre esses “eus” meticulosamente construídos e aquele a quem se voltam, ciosos da complexidade da enunciação literária mas apostando em inegável ternura: o leitor.

Pensando nessa oferta, a primeira parte do capítulo olha a imagem fotográfica: o álbum que abre o *Roland Barthes por Roland Barthes*, cujas legendas não são muito informativas e nos levam a interrogar as maneiras em que aquelas páginas delineiam o autor do livro, e o uso editorial de retratos de Ana Cristina em edições póstumas de seus escritos, que parece procurar fixar o eu-lírico arduamente desestabilizado pelos poemas.

A segunda parte do capítulo trata da busca textual do outro. Delineamos a “primeira impressão” de Ana C. de que é encarregado o poema que abre *A teus pés*, sua primeira edição comercial, e sublinhamos traços desse anseio pelo interlocutor no poema-livro *Luvas de Pelica*. O outro ansiado pela iniciativa de escrita literária de Barthes é sua falecida mamãe – seu projeto é um romance capaz de “dizer o amor”. Novamente recorremos à Preparação do Romance, cujos parâmetros da prática literária almejada identificamos no horizonte de opções enunciativas de *A Câmara Clara*.

Percorremos um número considerável de textos, sem ambicionar tecer o máximo possível de fios à volta de cada um deles. A dinâmica desta pesquisa será a busca de cruzamentos entre esses textos, “fazendo-os dialogar, tensionar, suplementar-se” (LEONE, 2007, p. 13) no tocante a uma questão singular. Essa questão foi, como mencionamos, visitada na produção crítica de Ana C. e de Barthes, e é por um convite barthesiano que gostaríamos de dar o tom das próximas páginas.

Barthes é muito referido nas pesquisas sobre autoria literária, com predominância de um artigo: o famigerado “A Morte do Autor”, que em 1968 defendia que o autor não detém o significado do Texto; pelo contrário, o texto seria justamente o espaço/processo de dissolução do sujeito, um plural irreduzível cujas inumeráveis possibilidades poderiam se atualizar apenas nas leituras. Três anos mais tarde, ele publica *Sade, Fourier, Loyola* que, além da gritante presença dos nomes próprios dos escritores como título, traz no prefácio um convite curioso: o retorno amigável do autor, depois de morto.

Morto, o autor estaria liberado das instituições de saber, de uma posição de autoridade, do protagonismo de uma biografia e, principalmente, de uma unidade. Não lhe restaria mais do que ser “um simples plural de encantos”, o espaço amigável de traços de um sujeito disperso, incapaz de pressão sobre o leitor, mero receptáculo de todo o afeto que o texto propicia mas não pode acolher (“Por que gosto de Benveniste” é o título de um ensaio de Barthes; “Por que amo Barthes”, de um livreto de Robbe-Grillet):

Porque, se é necessário que, por uma dialética arrevesada, haja no Texto, destruidor de todo sujeito, um sujeito para amar, tal sujeito é disperso, um pouco como as cinzas que se atiram ao vento após a morte (...); se eu fosse escritor, já morto, como gostaria que a minha vida se reduzisse, pelos cuidados de um biógrafo amigo e desenvolto, a alguns pormenores, a alguns gostos, a algumas inflexões, digamos: “biografemas”, cuja distinção e mobilidade poderiam viajar fora de qualquer destino e vir tocar, à maneira dos átomos epicurianos, algum corpo futuro, prometido à mesma dispersão; uma vida esburacada, em suma, como Proust soube escrever a sua na sua obra (...).¹ (BARTHES, 2005c, p. XVI-XVII)

Inversão: o autor retorna em função do texto, como decorrência deste (e não sua origem); uma figura difusa, em que traços podem coalhar à descrição de repertório e gosto do leitor. Neste estudo consideramos o “eu” de maneira semelhante – em função dos textos, de sua presença neles, na intrincada investigação que fazem Barthes e Ana C. da permeabilidade entre escrita e vivência.

A fim de tornar a leitura mais fluida, todas as citações estão em língua portuguesa, com o original em nota de rodapé para os textos estrangeiros.

¹ Car s’il faut que par une dialectique retorse il y ait dans le Texte, destructeur de tout sujet, un sujet à aimer, ce sujet est dispersé, un peu comme les cendres que l’on jette au vent après la mort (...) si j’étais écrivain, et mort, comme j’aimerais que ma vie se réduisît, par les soins d’un biographe amical et désinvolte, à quelques détails, à quelques goûts, à quelques inflexions, disons, des «biographèmes», dont la distinction et la mobilité pourraient voyager hors de tout destin et venir toucher, à la façon des atomes épicuriens, quelque corps futur, promis à la même dispersion; une vie trouée, en somme, comme Proust a su écrire la sienne dans son œuvre (...). (BARTHES, 2002a, p. 706)

CAPÍTULO 1: SE DESSE TEMPO EU FALAVA DO SALTO DA ANA CRISTINA² – A FIGURAÇÃO DE DADOS BIOGRÁFICOS

Prolegômenos terminológicos

Trouxemos na introdução termos como “autor”, “escritor” e “autobiográfico”, que merecem maiores especificações. Que tal vê-los em jogo?

5 de setembro de 1979

Cansado de trabalhar, saí mais cedo; não querendo ir ao Flore, onde marcara encontro às oito horas com F.W. e Severo, fui ler *Le Monde* no terraço do Royal-Opéra (...). Sozinho, desolado, um gigolô que conheço, José, longilíneo pálido de olhos azul-claros; evito o olhar dele pois, uma vez mais, esqueci-me de trazer o livro que me pediu, com meu autógrafo (não sei quem lhe disse que eu escrevia), e a cada vez ele insiste (...).³ (BARTHES, 2004d, p. 89)

Essa passagem é de um dos diários barthesianos, “Noites de Paris”. Analisaremos o conjunto com bastante vagar no próximo capítulo, mas esse trecho já pode ajudar-nos a introduzir alguns conceitos que estruturam nosso estudo da participação de quem escreve no escrito.

É evidente o incômodo daquele que escreve o diário ao ser abordado em seu tempo de folga para suprir uma demanda de trabalho. O pedido de autógrafo traz a reboque a escrita a um espaço que não lhe pertence... e que não obstante chega a nós, leitores, como escrita também, e balizada pela mesma assinatura que constaria no autógrafo – ligada à circulação de escritos associados àquele que se coloca no texto como “eu”. É o “eu” que vincula nesse caso escrita e vivência, em modulações: estamos a ler linhas escritas por alguém que implica reportar eventos exteriores e anteriores à escrita; esse alguém marca a escrita de livros como um papel social indesejável em alguns contextos (não foi ele quem disse ao gigolô que era escritor), isto é, circunscreve essa atividade como algo que não abrange toda a sua vivência; finalmente, entre aquele que escreve livros, aquele que sai mais cedo e aquele que escreve o que lhe teria advindo na noite de 5 de setembro de 1979 há algo comum ou que transita, porém há também áreas distintas; a intersecção não é total entre todos esses que, no texto, são “eu”.

² versos de “Surdina”, de Cacaso.

³ 5 septembre 1979

Étant fatigué de travailler, je suis sorti plus tôt; ne voulant aller au Flore, où j’avais rendez-vous à huit heures avec F. W. et Severo, je suis allé lire *le Monde* à la terrasse du Royal-Opéra (...). Seul, en détresse, un gig que je connais, José, longiligne blafard aux yeux bleu clair; j’évite son regard car une fois de plus j’ai oublié de lui porter le livre qu’il me demande, signé de moi (je ne sais qui lui a dit que j’écrivais), et chaque fois il insiste (...). (BARTHES, 2004b, p. 95)

A noção de “eu” é terreno de pesquisa de diversas áreas, como a Sociologia, a Antropologia, a Psicologia e a Filosofia, entre outras. Os estudos literários podem associar-se ou recorrer a esses saberes específicos conforme a conveniência da pesquisa. Diante de tanta diversidade, convém estabelecer algumas balizas relativas a terminologia e viés de abordagem. Percorreremos essas balizas em um afunilamento de especialização, sempre tendo em mente que cada uma das paradas a seguir constitui um campo de pesquisa à parte, que sequer aventamos esquematizar; nos limitaremos a situar alguns conceitos que serão mobilizados na análise das produções de Ana C. e de Barthes. Aliás, na esteira do próprio, que assina um artigo intitulado “Por que gosto de Benveniste”, é à Linguística que devemos a medula deste estudo.

a) Quem diz “eu”: Benveniste e a fundação linguística da subjetividade

Para o linguista francês Émile Benveniste, a linguagem atravessa a constituição humana e nossas relações com o mundo que integramos, sendo inextrincável de nosso próprio pensar.

Em “Da subjetividade na linguagem”, Benveniste contesta a concepção instrumental (comunicativa) da linguagem, argumentando que o ser humano não a precede como a uma lança, cuia ou outros instrumentos de fato. Ele especifica **subjetividade** como a capacidade do locutor de se colocar como sujeito, habilitado por uma propriedade da linguagem: a **pessoa**, que o ser humano atualiza para estruturar a consciência e a experiência no tempo. Nessa perspectiva, o “eu” é um ato na linguagem-em-ação, o discurso.

Benveniste propõe ainda que a subjetividade é definida em relação com a alteridade, sendo sua condição reversível constitutiva da pessoa discursiva, e portanto da própria subjetividade. A latente alternância entre “eu” e a pessoa discursiva da alteridade, “tu”, não implica uma simetria, uma vez que o discurso se dá sempre em torno do “eu”. Ele assinala a onipresença dos pronomes que acionam as pessoas “eu” e “tu” em todas as línguas conhecidas e descreve seu funcionamento dêitico, isto é, circunscrito ao discurso, sem ponto de contato fora dele:

Então a que se refere *eu*? A algo muito singular, que é exclusivamente linguístico: *eu* refere-se ao ato de discurso individual em que é pronunciado, e no qual designa o

locutor. (...) É na instância de discurso onde *eu* designa o locutor que este se enuncia como “sujeito”.⁴ (2014a, p. 261, grifos do autor, tradução nossa)

É a possibilidade linguística de dizer “eu”, e assim constituir-se como sujeito pelo e no discurso, que cria as condições de conceber-se e experimentar-se como uma subjetividade, a partir desse ser-sujeito discursivo. Benveniste sustenta a mesma posição em “A natureza dos pronomes”, onde frisa o caráter dialógico e discursivo do “eu”:

É ao identificar-se como pessoa única pronunciando *eu* que cada um dos locutores se coloca, em sua vez, como “sujeito”. O uso é então condicional exclusivamente à situação de discurso. (...) a linguagem [institui] um signo único, mas móvel, *eu*, que pode ser assumido por cada locutor, sob a condição de a cada uso indicar apenas a instância discursiva em curso. Portanto, esse signo é ligado ao *exercício* da linguagem e declara o locutor como tal.⁵ (2014b, p. 254, grifos do autor, tradução nossa)

Todavia, a subjetividade descrita por Benveniste não pode ser simplesmente transposta à análise literária, pois o locutor discursivo não está dado: se em uma conversa cotidiana é simples identificar o falante ao locutor, a escrita envolve uma série de operações que torna a questão mais complexa... e é justamente esse intervalo que Ana C. e Barthes escavam em fosso e enchem de jacarés literários:

Não digo: “Vou descrever-me”, mas: “Escrevo um texto e o chamo de R.B.”. Dispensio a imitação (a descrição) e me confio à nominação. Então eu não sei que *no campo do sujeito não há referente?* O fato (biográfico, textual) se abole no significante, porque ele *coincide* imediatamente com este: *escrevendo-me*, (...) sou eu mesmo meu próprio símbolo, sou a história que me acontece: em roda livre na linguagem, não tenho nada com que me comparar e, nesse movimento, o pronome do imaginário, “eu”, se acha *im-pertinente* (...).⁶ (BARTHES, 1977, p. 64, grifos do autor)

⁴ À quoi donc *je* se réfère-t-il? A quelque chose de très singulier, qui est exclusivement linguistique: *je* se réfère à l'acte de discours individuel, où il est prononcé, et il en désigne le locuteur. (...) C'est dans l'instance de discours où *je* désigne le locuteur que celui-ci s'énonce comme «sujet».

⁵ C'est en s'identifiant comme personne unique prononçant *je* que chacun des locuteurs se pose tour à tour comme «sujet». L'emploi a donc pour condition la situation de discours et nulle autre. (...) le langage [institue] un signe unique, mais mobile, *je*, qui peut être assumé par chaque locuteur, à condition qu'il ne renvoie chaque fois qu'à l'instance de son propre discours. Ce signe est donc lié à l'*exercice* du langage et déclare le locuteur comme tel. (BENVENISTE, La nature des pronoms, p. 254, grifos do autor)

⁶ Je ne dis pas: «Je vais me décrire», mais: «J'écris un texte, et je l'appelle R.B.» Je me passe de l'imitation (de la description) et je me confie à la nomination. Ne sais-je pas que, *dans le champ du sujet, il n'y a pas de référent?* Le fait (biographique, textuel) s'abolit dans le signifiant, parce qu'il *coïncide* immédiatement avec lui: en *m'écrivant*, (...) je suis moi-même mon propre symbole, je suis l'histoire qui m'arrive: en roue libre dans le langage, je n'ai rien à quoi me comparer, et dans ce mouvement, le pronom de l'imaginaire, «*je*», se trouve *im-pertinent* (...). (BARTHES, 1995, p. 59-61, grifos do autor)

b) A especificidade literária

Estamos lidando então com o “eu” em discursos, e literários. *O Discurso Literário* é justamente o título de livro do (também) linguista e (também) francês Dominique Maingueneau, que permeia nosso estudo. Dentre as características do discurso elencadas por ele, destacamos as seguintes: é uma unidade de análise que pode abarcar diversas frases; é uma forma de ação no mundo cujo alcance excede o linguístico; é uma “troca, explícita ou implícita, com outros interlocutores implícitos ou reais” (2013, p. 32); no caso específico da literatura, o discurso gere exatamente a impossibilidade da conversação, procurando suprir a distância entre os interlocutores ou dela se valendo para seus próprios fins.

Outra noção delineada por Maingueneau é a dependência dos discursos literários em relação ao que chama de instituições discursivas:

os espaços que tornam possíveis [as obras], onde elas são produzidas, avaliadas, geridas. As condições do *dizer* atravessam ali o *dito* e o *dito* reenvia a suas próprias condições de enunciação ((...) os papéis atrelados aos gêneros, a relação com o destinatário construída na obra, os suportes materiais e os modos de circulação dos enunciados...). Como não é possível separar a instituição literária e a enunciação que configura um mundo, o discurso não se dobra sobre a interioridade de uma intenção, ele é (...) construção progressiva, por meio de um intertexto, de uma certa identidade enunciativa (...). Estamos portanto longe do universo estético aberto pelo romantismo, em que o centro, direta ou indiretamente, era a individualidade criadora.⁷ (MAINGUENEAU, 2013, p. 34, grifos do autor, tradução nossa)

O conceito de instituição literária integra as análises deste estudo cada vez que consideramos na leitura o(s) gênero(s) ao que os textos estão relacionados, seu modo de circulação (livro, artigo em periódico especializado, aula), a participação editorial em sua constituição (edições póstumas); que os comparamos a produções de outros autores por categoria (contemporâneos, gênero da escritora) e que depreendemos deles características dos projetos poéticos de seus autores.

Pontual especificação: Maingueneau precisa que a cena de enunciação literária não pode ser reduzida ao texto, pois leva em conta uma série de outros fatores. Neste estudo, porém, utilizaremos a terminologia em sentido restrito, referindo-nos apenas à cena estabelecida pelo

⁷ les espaces qui les rendent possibles, où elles sont produites, évaluées, gérées. Les conditions du *dire* y traversent le *dit* et le *dit* renvoie à ses propres conditions d'énonciation (le statut de l'écrivain associé à son mode de positionnement dans le champ littéraire, les rôles attachés aux genres, la relation au destinataire construite à travers l'œuvre, les supports matériels et les modes de circulation des énoncés...). Dès lors qu'on ne peut séparer l'institution littéraire et l'énonciation qui configure un monde, le discours ne se replie pas dans l'intériorité d'une intention, il est (...) construction progressive, à travers un intertexte, d'une certaine identité énonciative (...). On est donc loin de l'univers esthétique ouvert par le romantisme où le centre, directement ou indirectement, était l'individualité créatrice.

texto como a troca entre o locutor (relacionado ao autor) e o interlocutor (relacionado ao leitor); a cena enunciativa distingue-se da enunciativa, a qual diz respeito ao que se passa no enunciado (FIORIN, 1995).

c) Autor, essa palavra de luxo

O locutor literário ficou pendente enquanto vislumbrávamos a complexidade de fatores envolvidos nas condições da enunciação literária. Voltemos então a ele.

Os discursos literários são, no senso comum, proferidos por um “autor”. Entretanto, o uso desse termo nos estudos literários pode ser contencioso e varia imensamente ao longo da história, nos contextos nacionais e conforme se compreende o que seja Literatura.

Há pesquisas inteiras dedicadas a explorar a definição e o funcionamento da autoria literária. Ana C. e Barthes trabalharam criticamente a questão, e suas reflexões integram nossa análise tanto quanto suas enunciações específicas em poemas e diários, visto que consideramos todos esses espaços textuais como pertinentes para delinear modos de participação de quem escreve no escrito.

Utilizamos a tripartição escritor / locutor / autor, trabalhando com a intersecção e permeabilidade entre eles. Por **escritor** entendemos a pessoa civil que detém os direitos e deveres sociais sobre determinado discurso literário. Em 1969, pensando na escrita literária como a abertura de um espaço onde o sujeito não cessa de desaparecer, Foucault (1994) afirmava que o nome de autor não designa um indivíduo, mas uma função textual; o escritor é o dejetivo dessa distinção. No mais das vezes homônimo do autor, é a pessoa cujo rosto consta nas orelhas de livros e notas de jornal, e que tem áreas de atuação que podem estar desligadas da atividade autoral (por exemplo, por vezes contrai uma gripe ou enfrenta fila na padaria; contudo, nada impede que esses eventos sejam incorporados à performance autoral, como veremos).

Chamaremos **locutor** a quem enuncia na cena enunciativa. O locutor é intradiscursivo e por isso mesmo guarda relações estreitíssimas com a estrutura do texto e o modo de leitura que esta implica.

Por **autor** designamos o nome que circunscreve e é circunscrito por um conjunto de textos e pela atuação no que Maingueneau denomina espaço associado (entrevistas, prefácios, palestras, artigos etc.). A área de atuação do autor é literária em sentido amplo, isto é, engloba uma trajetória no jogo de forças da instituição literária, com marcações de posições em

relação a outros autores e a escolas/movimentos quanto a critérios estéticos, à concepção de e finalidade da literatura, aos gêneros textuais, entre outros. A noção de autor exerce funções textuais, referindo-se, “simultaneamente, a um modo de produzir e a um modo de ler. Daí a complexidade em torno da definição, funcionamento e figuração do autor em uma obra” (GAMA, 2013, p. 34). Em suma, “autor” não designa neste estudo uma intencionalidade atrelada a um ser humano; é um dispositivo de atuação discursiva constituinte de certos tipos de discurso, no caso o literário, e que se faz na produção, na circulação e absolutamente não prescinde das leituras.

Essas três instâncias – autor, escritor e locutor – são intercomunicantes. O entrelaçamento é bem visível em diários, como veremos no Capítulo 2. Em verdade, a maior parte dos textos examinados nesta pesquisa se desenvolve em relação com um gênero específico, que são as escritas autobiográficas, de que participam por exemplo os diários e as autobiografias. As escritas autobiográficas podem ter área de intersecção com a literatura, e isso causa um atrito que incide diretamente sobre nossa questão de pesquisa em dois pontos: a coincidência entre escritor e locutor, e o regime discursivo, que tende a ser ficcional na literatura e não-ficcional em autobiografias. O desalinhamento desses e de outros parâmetros de leitura torna os textos na área comum à literatura e à autobiografia espaço de incógnitas para o “eu”, que talvez por isso mesmo tome ali tantas e interessantes liberdades.

d) Tribulações pactuárias

A figuração de dados biográficos dos escritores em produções ficcionais nada tem de novo; é mais recente um esforço de pensar as fronteiras entre biografia e produção literária. O primeiro sistematizador das escritas autobiográficas, Philippe Lejeune, propôs um conceito inestimável para pensar a relação dos autores e leitores com o texto: o pacto.

(...) o sentido (...) dependerá antes de tudo do contrato de leitura que proporei a meu leitor. É esse contrato que definirá o gênero (com as atitudes de leitura que ele implica) e que estabelecerá eventualmente as relações de identidade que comandam o deciframento dos pronomes pessoais e o da enunciação. (...) Esse contrato que informa a leitura já guia a escrita (...). Posso escolher, por exemplo: a ficção, cuja leitura é independente do que o leitor sabe do autor; a ficção autobiográfica, em que o leitor é convidado a uma leitura ambígua; a autobiografia, onde se combinam leitura referencial e atitude de comunicação. Vou supor aqui que escrevo e ofereço para leitura minha frase (meu texto) como estritamente autobiográfico: a pessoa de que fala meu texto, sou eu, o autor do texto, e o que é dito nele é garantido como

fiel, exato, pode ser tomado em sentido direto.⁸ (LEJEUNE, 1980, p. 33, tradução nossa)

Passamos pela vizinhança do pacto de leitura ao comentar a instituição literária. A proposta de Lejeune toca o cerne de nossa pesquisa ao descrever algumas das consequências na leitura da superposição total entre escritor e locutor sob o “eu” em textos de matiz autobiográfico. Alguns dos textos de Ana C. e de Barthes em pauta neste estudo são estritamente autobiográficos e outros não, porém todos se valem dessa relação particular decorrente do pacto para ensejar dinâmicas de leitura⁹. Por exemplo, vemos em poemas de Ana C. a figuração de um biográfico da escritora em copresença com trechos descaradamente ficcionais; esses elementos não se combinam nem se anulam, e sua contiguidade redimensiona ambos. Na formulação de Luiz Costa Lima, o texto ficcional, “não tendo a verdade como seu horizonte, (...) a reencontra em forma de questão” (1991, p. 51).

1.1 Ancorar um navio no espaço: o 15 de abril barthesiano

Iniciaremos o percurso em Barthes puxando os fios da inserção de um certo dado biográfico na performance autoral, precisamente no momento em que era operado na imagem de autor barthesiana um deslocamento: a passagem à escrita literária.

Entre 1978 e 1980 Barthes ministrou no Collège de France o curso “A preparação do Romance”. Nesse período redigiu e publicou *A Câmara Clara*, onde afirma que gostaria de escrever algo em memória da mãe – “eu queria, segundo o desejo de Valéry por ocasião da morte de sua mãe, “escrever uma pequena série de textos sobre ela, apenas para mim” (talvez eu a escreva um dia, a fim de que, impressa, sua memória dure pelo menos o tempo de minha

⁸ (...) le sens (...) dépendra avant tout du contrat de lecture que je proposerai à mon lecteur. C’est ce contrat qui définira le genre (avec les attitudes de lecture qu’il implique) et qui établira, éventuellement, les relations d’identité qui commandent le déchiffrement des pronoms personnels et celui de l’énonciation. (...) Ce contrat qui informe la lecture, c’est lui qui guide déjà l’écriture (...). Je peux choisir par exemple: la fiction, dont la lecture est indépendante de ce que le lecteur sait de l’auteur; la fiction autobiographique, où le lecteur est convié à une lecture ambiguë; l’autobiographie, où lecture référentielle et attitude de communication se combinent. Je supposerai ici que j’écris et donne à lire ma phrase (mon texte) comme strictement autobiographique: la personne dont parle mon texte, c’est moi, l’auteur du texte, et ce qui en est dit est garanti fidèle, exact, à prendre au sens propre.

⁹ em tempo: o pacto literário definido por Lejeune é apenas um dos conceitos que propõe que o contato do leitor com novos textos se dá sempre em relação a textos já conhecidos. Outro conceito importante nesse sentido é o **horizonte de expectativa**, originado na Estética da Recepção, e que recuperamos aqui a partir do estudo de S. Murad: “longe de ser uma idiossincrasia do indivíduo leitor, esse horizonte estaria baseado no conhecimento social compartilhado pelos leitores, incluindo “um pré-conhecimento do gênero, das formas e temas de obras já familiares e da oposição entre a linguagem poética e a linguagem cotidiana” (JAUSS, 1989, p. 22). É desse conhecimento prévio que Jauss quer tratar, lembrando que os textos literários não se contentariam apenas em supor sua existência, mas criariam as condições necessárias para sua “ativação” e/ ou “construção” no leitor.” (MURAD, 2012, p. 112)

notoriedade)”¹⁰ (BARTHES, 1984, p. 96). A mesma intenção aparece inicialmente nos planos do projeto Vita Nova cuja preparação foi objeto do curso de 1978-80. Em vista dessas declarações e do papel central de uma foto da mãe na segunda parte de *Câmara*, parece-nos viável ler as notas sobre a fotografia tendo em mente a vontade manifestada por Barthes de uma nova prática de escrita, uma escrita literária.

Esse projeto é apresentado pela primeira vez em uma conferência, na qual Barthes não negligencia uma presença de elementos romanescos em seu trabalho crítico mas frisa que a nova fase de escrita será marcada por uma diferença de postura, uma vez que a “diferenciação entre um saber para conhecer em si e um saber para refazê-lo é determinante à compreensão da empreitada de Barthes, do horizonte projetado por sua adesão não à ciência, mas à técnica (à escrita). Isto, de antemão, implica uma relativa ruptura do ensaísta com sua própria trajetória intelectual (...)” (SILVA, 2015, p. 63).

O mapeamento dessa postura desejada poderia ser feita com referência ao antimodelo do intelectual em “Escritores, Intelectuais, professores” (BARTHES, 2012d), que faz um uso funcional do discurso rejeitado também na Aula inaugural do Collège de France (BARTHES, 2007); o ideal do escritor pode ser delineado tendo como balizas, entre outros, as aulas da “Preparação do Romance” e alguns fragmentos do *Roland Barthes por Roland Barthes*, como “Abgrund” e “Passagem dos objetos no discurso”. Se deixarmos de lado a caracterização da escrita desejada para concentrar-nos na vontade de escrever, podemos considerar a conferência “Por muito tempo fui dormir cedo” (BARTHES, 2002b) como uma espécie de manifesto. Ali Barthes proclama – faz existir por meio de uma ação verbal – o início de seu projeto de ser escritor literário, o qual é apresentado como resposta a uma experiência biográfica: o luto materno. A conferência é retomada quase integralmente nas duas primeiras aulas do curso “Preparação” (momento em que a vontade de escrita literária é instada a compor indelevelmente a imagem de autor barthesiana); nesse limiar em que o **ser escritor** oscila entre uma fantasia e uma praxis pública – o curso –, Barthes finca o marco inicial do projeto em um cume do particular¹¹:

¹⁰ je voulais, selon le vœu de Valéry à la mort de sa mère, «écrire un petit recueil sur elle, pour moi seul» (peut-être l’écrirai-je un jour, afin qu’imprimée, sa mémoire dure au moins le temps de ma propre notoriété) (BARTHES, 2011a, p. 99)

¹¹ “cume do particular”: expressão proustiana retomada por Barthes em “Durante muito tempo fui dormir cedo” e *A preparação do Romance*.

E agora, por um momento, um pouco de anedota pessoal: quando foi tomada a decisão dessa mudança [de escrita]? – no dia 15 de abril de 1978. Casablanca. Tarde pesada. O céu um pouco encoberto, faz um pouco de frio. Estávamos indo em grupo, em dois carros, à Cascade (bonito vale na estrada de Rabat). Tristeza, um certo tédio, *o mesmo, ininterrupto* (desde um luto recente) e que se projeta sobre tudo o que faço ou penso (falta de investimento). Volta, apartamento vazio; aquele momento difícil: a tarde (voltarei a falar disto). Sozinho, triste → *Marinade*. Reflito com intensidade. Eclosão de uma idéia: algo como a conversão “literária” – são essas duas palavras tão velhas que me vêm ao espírito: entrar na literatura, na escritura: *escrever* como se nunca o tivesse feito: fazer apenas isso (...) ¹². (BARTHES, 2005a, p. 14-15, grifos do autor)

A data de 15 de abril de 1978 é fixada: epifania: a prática literária como tábua de salvação em meio ao luto lancinante. Interessa-nos o modo como esse projeto de entrada na literatura, que é um dos centros temáticos de reflexão do último Barthes, é apresentado: diferentemente de bandeiras anteriores, como a Análise estrutural e o Texto ¹³, o valor da nova prática não é proposto e argumentado tecnicamente.

Retomemos o *Grau Zero da Escrita*: responsabilidade da forma: ao apresentar o novo ciclo de escrita desejado, Barthes o faz já **em narrativa**. Alinhava perante o auditório do curso o Barthes ensaísta e professor ao protagonista de uma revelação em uma tarde nublada e nada interessante. Esclarece para benefício da audiência que Cascade é um vale – e bonito – no Marrocos, explica a origem de seu tédio ininterrupto e tranquiliza-nos a respeito do mistério da dificuldade das tardes. O projeto de passagem a um novo tipo de escrita, em lugar de ser apresentado como empreendimento de uma etapa na obra intelectual em curso, é instaurado como um *eureka* fulminante plenamente inserido em atividades a princípio não-autorais: estar entediado no carro, em casa; estar melancólico há anos desde a perda de um ente querido. A opção pela ancoragem experiencial vincula a prática de escrita desejada a uma relação visceral entre escrita e corpo, pois capilariza deste – afeto, defrontamento com a mortalidade – o investimento que dá título ao segundo ano do curso “A Preparação do

¹² Et maintenant, un bref instant, un peu d’anecdote personnelle: quand la décision de ce «changement» a-t-elle été prise? — le 15 avril 1978. Casa. Lourdeur de l’après-midi. Le ciel se couvre, un peu frais. Nous allons en groupe, en deux autos, à la Cascade (joli vallon de la route de Rabat). Tristesse, un certain ennui, *le même, ininterrompu* (depuis un deuil récent) et qui se reporte sur tout ce qui je fais, je pense (manque d’investissement). Retour, appartement vide; ce moment difficile: l’après-midi (j’en reparlerai). Seul, triste → *Marinade*; je réfléchis avec asses d’intensité. Éclosion d’une idée: quelque chose comme la conversion «littéraire» — c’est ces deux mots très vieux qui me viennent à l’esprit: entrer en littérature, en écriture; *écrire*, comme si je ne l’avais jamais fait: ne plus faire que cela (...) (BARTHES, 2003a, p. 31-32).

¹³ “Assim como a ciência einsteiniana obriga a incluir no objeto estudado a *relatividade dos pontos de referência*, também a ação conjugada do marxismo, do freudismo e do estruturalismo obriga, em literatura, a relativizar as relações do escriptor, do leitor e do observador (do crítico). Diante da *obra* – noção tradicional, concebida durante muito tempo e ainda hoje, de maneira por assim dizer newtoniana –, produz-se a exigência de um objeto novo, obtido por deslizamento ou inversão das categorias anteriores. Esse objeto é o Texto.” (BARTHES, 2012f, p. 67, grifos do autor)

Romance”: “A Obra como Vontade”. A permeabilidade experiência-escrita é cosida com cautela, como podemos ver na entrada de 31 de outubro de 1977 do *Diário de Luto*, iniciado por Barthes no dia seguinte ao falecimento de sua mãe e publicado postumamente: “Não quero falar disso por medo de fazer literatura – ou sem estar certo de que não o será –, embora, de fato, a literatura se origine dessas verdades ”¹⁴ (BARTHES, 2011c, p. 23).

Na pequena performance autoral do 15 de abril, Barthes elabora para seu projeto de escrita literária uma fundação nada teórica, experiencial. Ele prossegue a apresentação evocando o *nel mezzo del camino* dantesco, tecendo assim um pequeno paideuma (que integram também Michelet e Proust), procedimento pelo qual simultaneamente filia seu projeto à prática de escritores amados, ao propor uma linhagem de obras que sucedem eventos biográficos marcantes, e inscreve em seu projeto o particular. Tal movimento duplo, além de reivindicar uma procedência reconhecidamente literária para seus próprios procedimentos de escritor, dá continuidade ao crescente investimento do corpo e da subjetividade, que nunca estiveram totalmente ausentes dos escritos barthesianos mas avultam decisivamente a partir de meados de 1970, cintilando na mobilização, em análises, de experiências e preferências que ressoam pessoais: degustar o potencial infinito no *sukiyaki* d’*O Império dos Signos* (1970), trazer o visceral como parâmetro n’*O Prazer do Texto* (1973), colocar em cena *sketches* de relação nos *Fragmentos de um Discurso Amoroso* (1977)... em *A Câmara Clara* (1980), o afetivo *punctum* é mesmo categoria analítica, como veremos posteriormente.

A anedota de Casablanca dá uma forma epifânica a algo que já se manifestara anteriormente. As especificidades da nova escrita a que Barthes planeja dedicar-se, descritas no curso “Preparação” e alhures, podem ser encontradas em germe em uma entrevista de 1973: “considerando de maneira um pouco fantasmática uma nova fase de meu trabalho, o que tenho vontade é de *tentar* formas romanescas, das quais nenhuma seria chamada de “romance” e cada uma manteria, se possível renovando-o, o nome “ensaio” ”¹⁵ (BARTHES, 1981, p. 169, grifo do autor, tradução nossa).

Essa oscilação, esse desejo de trânsito entre o ensaio e o romance, cuja ponderação ocupa parte do primeiro ano do curso “Preparação”, precede o grande evento deflagrador do

¹⁴ “Je ne veux pas en parler par peur de faire de la littérature – ou sans être sûr que c’en ne sera pas – bien qu’en fait la littérature s’origine dans ces vérités” (BARTHES, 2011b, p. 33)

¹⁵ envisageant d’une façon peu fantasmatique une nouvelle phase de mon travail, ce dont j’ai envie, c’est d’*essayer* des formes romanesques, dont aucune ne prendrait le nom de «roman», mais dont chacune garderait, si possible en le renouvelant, celui d’«essai».

projeto Vita Nova, o falecimento de Henriette Barthes em 1977. O projeto de escrita do romance, contudo, não é apresentado como uma continuidade, mas como um desejo de ruptura. O abandono da escrita anterior não é empreendido sem angústia, como fica claro no primeiro ano de “Preparação”; um estudo minucioso dos sucessivos planos do projeto Vita Nova, como o conduzido por Pino (2013), deixa entrever uma possível conciliação das escritas, aproveitando em espiral aspectos do Barthes ensaísta, fragmentário.

Independentemente da veracidade referencial dessa epifania de Casablanca e da concretização dessa ruptura na escrita, interessam-nos sobretudo sua proposição, pois entendemos que participam da criação de um mito pessoal de escritor para Roland Barthes, forma de inscrição do corpo do escritor na escrita e na imagem autoral. O mito pessoal, pensamo-lo em referência a Maingueneau, para quem a conduta dos escritores pode ser parte integrante da gestão de suas imagens de autor, na medida em que reforça as posições ético-estéticas. Ele lembra a reclusão de Rousseau, a participação política de Sartre, o recolhimento de Proust em seu quarto de enfermo, e diz:

A lenda pessoal que ele precisa construir na feitura da obra assombra sua vida, é à sobra dela lenda que trama suas decisões. Quer ele siga os traços dominantes ou tome atalhos, ele inscreve posturas, percursos que traçam uma linha identificável e exemplar em um território simbólico protegido. Ele constrói às cegas sua própria lenda, inevitavelmente alimentada das existentes; ele não se torna criador sem buscar elevar a lenda literária essa identidade criativa, que ele alimenta de sua própria existência.¹⁶ (MAINGUENEAU, 2013, p. 137)

Ao apresentar-se como um escritor imbuído de um projeto de escrita indispensável para a continuidade de sua existência, Barthes gere sua imagem autoral legitimando seu direito/possibilidade à enunciação literária na afirmação implícita de certos parâmetros:

- uma esfera da criação que escapa à agência do escritor: a fagulha ignitora do investimento literário, cuja prática foi mais tarde objeto de muita reflexão e construção, adveio fora de um empenho ativo em atividades estritamente autorais;
- distinção entre literatura e crítica: de modo a justificar o imperativo de **passar** de uma à outra;

¹⁶ La légende personnelle qu’il lui faut construire en faisant œuvre hante sa vie, c’est dans son ombre que se trament ces décisions. Qu’il suive les traces dominantes ou prenne des chemins de traverse, il inscrit des postures, des parcours qui tracent une ligne identifiable et exemplaire dans un territoire symbolique protégé. Il consturrit à tâtons sa propre légende, inévitablement nourrie des légendes déjà existantes, il ne devient tel qu’en cherchant à faire accéder à la légende littéraire une identité de créateur qu’il nourrit de sa propre existence.

- recusa de uma autonomia da arte em relação à existência mundana: o romance se faz necessário não como empreendimento estético, mas como uma nova etapa **de vida**, da qual é inextrincável.

A inscrição da atividade de escrita como prática integrante da vida segue a mesma linha da postura que vemos na entrevista “Uma relação quase maluca com os instrumentos gráficos”, de 1973, cujo tema ressurgiu no segundo ano da “Preparação do Romance”: Barthes queixa-se de que a representação social do escritor como um trabalhador intelectual abstraia das discussões sobre a prática da escrita o labor propriamente dito, com sua influência no emprego do tempo diário, a participação de espaços e materiais determinados etc..

Pessoalmente, eu chamo o conjunto dessas “regras”, no sentido monástico do termo, que predeterminam a obra (é importante distinguir as diferentes coordenadas: tempo de trabalho, espaço de trabalho e o próprio gesto da escrita), de “protocolos” de trabalho. A etimologia é clara: significa a primeira folha que se cola antes de começar.

(...)

No que me diz respeito, é preciso distinguir dois estados no processo de criação. Há primeiro um momento em que o desejo se investe na pulsão gráfica, resultando em um objeto caligráfico. Depois há um momento crítico onde esse objeto vai se tornar tipográfico (e é preciso dizer: comercial; isso já começa nesse momento). Em outras palavras, eu escrevo primeiro o texto todo a caneta. Depois eu o retomo de ponta a ponta à máquina (com dois dedos, pois não sei digitar).¹⁷ (1981, p. 171)

Vemos essa ênfase na materialidade da escrita também como forma de eivá-la do corpo, de evidenciar o entranhamento do afetivo e do fisiológico no processo. Assim como a escrita romanesca é apresentada na anedota do 15 de abril como uma revelação de uma prática impreterível de vida, ela refluí sobre a vida demandando uma determinada organização do tempo, uma dedicação, da qual faz parte também o próprio curso “Preparação”; ainda na terminologia de Maingueneau, podemos considerá-lo parte dos ritos genéticos nas etapas de elaboração e pré-difusão: um espaço de colocar em jogo a obra em curso e de comportar-se como escritor.

¹⁷ Personnellement, j'appelle l'ensemble de ces «règles», au sens monastique du terme, qui pré-déterminent l'œuvre (il importe de distinguer les différentes coordonnées: temps de travail, espace de travail et geste même de l'écriture), des «protocoles» de travail. L'étymologie est claire: cela veut dire la première feuille que l'on colle avant de commencer.

(...)

Il faut distinguer, en ce qui me concerne, deux stades dans le processus de création. Il y a d'abord le moment où le désir s'investit dans la pulsion graphique, aboutissant à un objet calligraphique. Puis il y a le moment critique où ce dernier va se donner en objet typographique (et il faut bien le dire: commercial; cela commence déjà à ce moment-là). En d'autres termes, j'écris tout d'abord le texte entier à la plume. Puis je le reprends d'un bout à l'autre à la machine (avec deux doigts parce que je ne sais pas taper).

No tocante aos instrumentos gráficos, sua identificação como intrínsecos às etapas de criação significa-os, vincula as esferas simbólica, afetiva e manual da escrita (no caso, falava-se da atividade crítica; ainda não estava em questão a passagem à prática literária). É também uma maneira de sublinhar o trabalho de elaboração do texto: assim como acontece mais tarde com a prática literária, Barthes dispõe em sequência na criação um primeiro momento ligado ao desejo, à necessidade (no caso de *Vita Nova*, a epifania do projeto) e à escrita à mão, seguido de uma etapa reflexiva (para *Vita Nova*, o curso), a escrita à máquina. Não é estabelecida uma hierarquia entre os dois estágios, na medida em que não é discutida sua relevância nas decisões que dão ao texto sua forma final; desse empenho em destacar a materialidade do escrever, guardamos a presença do grão do desejo em cada processo de escrita, grão-incógnita que, quer como folhagem succulenta ou como teimosa semente encruada, subsiste entranhado no texto.

Se o 15 de abril barthesiano instaura um lugar enunciativo em que a produção escrita tem inextrincável fio-terra biográfico, é nesse plano que se desenrola *A Câmara Clara*, cujo percurso orienta-se por um processo de luto progressivamente figurado no texto. Vejamos um trecho do capítulo 29:

Assim, remontei uma vida, não a minha, mas a de quem eu amava. Tendo partido de sua última imagem, tirada no verão antes de sua morte (...), cheguei, remontando três quartos de século, à imagem de uma criança (...).
Vivi na realidade esse movimento da Foto (da ordem das fotos). No fim de sua vida, pouco tempo antes do momento em que olhei suas fotografias e descobri a Foto do Jardim de Inverno, minha mãe estava fraca, muito fraca. Eu vivia em sua fraqueza (...). Durante sua doença, eu cuidava dela, estendia-lhe a tigela de chá de que ela gostava, porque nela podia beber de maneira mais cômoda do que em uma xícara, ela se tornara minha pequena filha, confundindo-se, para mim, com a criança que ela era em sua primeira foto.¹⁸ (BARTHES, 1984, p. 108-109)

É proposto aqui um paralelo entre o movimento figurado no texto pelo narrador e um processo extratextual – indicado por “na realidade” – atribuído ao escritor, imiscuindo deste, do “real”, da experiência, a reflexão textual, invadida pela narrativa, e a relação simbólica com a fotografia – assim como ela própria em *Câmara* está tão impregnada do referente que

¹⁸ Ainsi ai-je remonté une vie, non la mienne, mais celle de qui j’aimais. Parti de sa dernière image, prise l’été avant sa mort (...), je suis arrivé, remontant trois quarts de siècle, à l’image d’une enfant (...).
Ce mouvement de la Photo (de l’ordre des photos), je l’ai vécu dans la réalité. A la fin de sa vie, peu de temps avant le moment où j’ai regardé ses photographies et découvert la Photo du Jardin d’Hiver, ma mère était faible, très faible. Je vivais dans sa faiblesse (...). Pendant sa maladie, je la soignais, lui tendais le bol de thé qu’elle aimait parce qu’elle pouvait y boire plus commodément que dans une tasse, elle était devenue ma petite fille, rejoignant pour moi l’enfant essentielle qu’elle était sur sa première photo. (BARTHES, 2011a, p. 111-112)

ofusca a metalinguagem mesmo para aquele que alegara outrora sofrer por “ver a linguagem” (BARTHES, 1995, p. 141).

O luto norteia o comentário da fotografia, subjaz à opção de – na contramão de boa parte da produção barthesiana anterior – desprezar a técnica de composição da imagem fotográfica, ancorar a reflexão inicialmente no interesse subjetivo, escavando-o até ressitua-la no cume do particular infinitamente partilhado: o amor, a finitude da convivência. Pela tematização de um dado biográfico notório o corpo do escritor é atualizado em *Câmara*, agindo como componente textual na medida em que a referência aberta e constante à perda da mãe participa da dinâmica escritor-autor-locutor. O luto materno é chamado a integrar as três categorias enquanto ponto comum e permeável entre elas, presente em diferentes espaços discursivos onde se coagula o nome de autor Roland Barthes, circulando figurado em uma reflexão sobre a Fotografia, rondando a introdução de cursos no Collège de France, explorado em escritos íntimos (*Diário de Luto* e “Noites de Paris”).

A tematização da perda da mãe contribui para um desenho de leitura que sobreponha narrador e escritor em *Câmara*. Outros recursos recorrentes em Barthes esboçam efeito semelhante, por exemplo, no *Roland Barthes por Roland Barthes*, onde o efeito é menor porque essa conflação é constantemente posta em jogo, explicitada, conforme veremos com mais vagar posteriormente. Nesse aspecto, *Câmara* é plácido e, em ação conjunta da forma destensionada – relativamente, por exemplo, ao *Roland Barthes, O Prazer do Texto* ou *Fragmentos de um Discurso Amoroso*, há pouca metalinguagem e problematização do foco narrativo – e tematização de fatos extratextuais da biografia do escritor, é implicada uma total intersecção entre este e o narrador. Essa aparente simplicidade é, tanto quanto os contorcionismos enunciativos do *Roland Barthes*, o resultado de manobras autorais, construção ativa e meticulosa de uma forma que, em *Câmara*, oculta sua técnica e privilegia o *pathos* do tema, modulando por ele o tom, o ritmo e o arco discursivo, à semelhança do argumentado com relação à fotografia. Em suma, a figuração do biográfico, em lugar de favorecer um uso referencial da escrita por uma ancoragem extratextual, investe de significado da obra a vivência, estabelecendo uma via de mão dupla.

1.2 A escritura é esse neutro: Ana C. e a questão da autoria feminina

Em nome de que a gente chama a atenção para o fato de que esta autora é mulher? Por que a gente não esquece que Cecília Meireles, Clarice Lispector, Adélia Prado ou Angela Melim são mulheres? Agrupá-las não é um ato de preconceito – ou um zelo feminista inconsciente – ou uma violência para com o texto, um pretexto para falar de outra coisa? Como falar de mulheres se estamos lidando com o texto, e não com a pessoa do autor – essa categoria fugidia que o texto escamoteia, com razão? (CESAR, 1999a, p. 245)

Essa investida é trecho de um ensaio de Ana Cristina, a cujas questões gostaríamos de contrapor a seguinte ponderação de Béatrice Didier, em introdução de livro que reúne leituras de Safo, Murasaki-Shikibu, George Sand e Virginia Woolf:

Será que ocorreria a alguém escrever um livro sobre a escrita masculina, nele tratando sem distinção de Sófocles, São João da Cruz, Stendhal, Claudel? O próprio fato de que o presente livro é, apesar de tudo, concebível, caracteriza bem a marginalidade da escrita feminina e as ambiguidades da diferença.¹⁹ (1981, p. 5, tradução nossa)

Os dois textos que colocamos em diálogo são quase contemporâneos: 1981 Didier, 1982 Ana Cristina. Ambas se batem com a questão do agrupamento, da formação de uma categoria-mulher, um bloco de critério alegado fisiológico, enquanto que os escritores homens seriam agrupados com base em características textuais – contexto histórico, escola/movimento, estilo, grandes temas etc. A palavra-chave em Didier é “sem distinção” (*indifféremment*): sendo mulher, tal e tal escritoras poderiam ser pensadas em conjunto, agrupadas em um livro que buscaria se aproximar da “escrita feminina”. A argumentação da crítica francesa é pertinentíssima: não se poderia escrever um livro análogo sobre a “escrita masculina”, por ser demasiado diversa: temos um sem-número de textos escritos por homens, com procedimentos e sobre temas os mais diversos, impossibilitando a formação de uma categoria via propriedades suficientes. Voltando então a Ana Cristina: não podemos ainda “esquecer” que uma escritora é mulher porque isso é, em uma perspectiva histórica, anômalo. Essa relativa raridade da voz de mulheres, aliada a uma existência simbólica **falada** em desproporção abissal a **falante** (a consulta à tradição literária nos delineia majoritariamente como objeto e não sujeito discursivo), propicia um engodo de que nos trataríamos de categoria passível de

¹⁹ Viendrait-il jamais à l'idée de quelqu'un d'écrire un livre sur l'écriture masculine en traitant indifféremment de Sophocle, de Saint Jean de la Croix, de Stendhal, de Claudel? Le fait même que ce livre est malgré tout pensable, caractérise bien la marginalité de l'écriture féminine et les ambiguïtés de la différence.

descrição mediante inventário. Dito doutra forma: ao considerar válida a categoria-mulher, seria possível, por meio da análise de um grupo representativo de escritoras mulheres, depreender núcleos temáticos e formais de uma escrita feminina, que passaria a ser baliza para leitura de qualquer texto escrito por uma mulher.

É contra essa decorrência do agrupamento “literatura de mulher” que se indispõe Ana Cristina ao resenhar em 1979 edições de Cecília Meireles e de Henriqueta Lisboa, em “Literatura e mulher, essa palavra de luxo”:

(...) O prefácio a Cecília: “Poesia do sensível e do imaginário”. O prefácio a Henriqueta: “Do real ao inefável”.

O título dos prefácios já encaminha a leitura dessas poetisas: imagens estetizantes, puras, líquidas. Tudo aqui é limpo e tênue e etéreo. A dicção e os temas devem ser Belos: ovelhas e nuvens. Falando ou de preferência se insinuando sobre o segredo das coisas ocultas. Intimidade, dom mágico, pudor, meios-tons, surdina, véus, nuance. O ocluso, o velado, o inviolado. A tentativa de “apreensão da essência inapreensível” das coisas. A função tradicional da poesia (de mulher?): “elevação” além do real. Tons fumarentos. Nebulosidades. Reflexos crepusculares. Luz mortíça, penumbra. Belezas mansas, doçura. Formalmente, uma poesia sempre ortodoxa, que passou ao largo do modernismo. Um temário sempre erudito e fino. Cecília é considerada “a única figura universalizante do movimento modernista” ao afastar-se dos “vícios expressivos, do anedótico e do nacionalismo” que subsistiam em quase todos os poetas de então. Henriqueta insiste numa poesia metonímica, de interiorização, aprofundamento, abstração, em que a natureza aparece em flocos, resíduos, gotas de orvalho, voz de luar, chuva triste, espuma entre os dedos, pássaro esquivo, bolhas desvanescentes. Movimento: elidir o visível. Dissolver. Abstrair. (CESAR, 1999a, p. 225)

Citamos longamente por julgarmos bastante elucidativo o inventário da “poesia (de mulher?)”. É igualmente interessante a opção por “poetisa”, pomo de discórdia gramático-ideológico da língua portuguesa, escolha da qual inferimos que o problema de Ana Cristina, e de certo modo também de Didier, não é tanto a informação “mulher” como dado de leitura, mas sua utilização como limitador do plural do texto, um pouco à maneira do Autor epitafiado por Barthes em 1968. Afinal, a única certeza que temos sobre escritoras mulheres é a de que seu gênero designado esteve em pauta durante o processo editorial, aí inclusa a divulgação, como aponta o (então) mitólogo Roland Barthes em “Romances e crianças”, ao explicitar a percebida incompatibilidade entre os papéis sociais de escritor e de mulher. Barthes analisa uma matéria da revista feminina *Elle* de novembro de 1954, dedicada à nova safra de escritoras francesas, que são apresentadas no texto seguidas de parênteses informando o número de romances publicados e o de filhos. A segunda informação, impensável para apresentação de escritores homens, é denunciada por Barthes como uma tentativa de

assegurar o leitor de que, a despeito de tudo o mais que possam fazer, as mulheres não rejeitarão seus papéis “primordiais” de esposa e mãe²⁰.

E afinal Ana Cristina, que tanto protestou contra o cerceamento do texto pela biografia, teve sua recepção muito marcada por ela. Retomemos com Malufe a constante menção da crítica a juventude e beleza de Ana Cristina Cesar:

Como seria possível fugir da construção de uma imagem clichê, quase banal, de uma poeta jovem, bonita, intelectual, que se suicida? Como reverter esta construção tão reforçada pelos meios de comunicação, estes grandes fabricantes e reprodutores do senso comum? De fato, ao ler os artigos de jornais e revistas sobre Ana C., chamou-me à atenção a presença gritante de quatro aspectos principais que apontam para este sentido:

(...)

2) O destaque à beleza e juventude de Ana C., sua inteligência e o perfil angustiado, depressivo, em frases como “Seu último poema: por que saltou para a morte uma autora tão bonita, refinada e talentosa?”; “Tinha 31 anos. Era bonita, talentosa e angustiadíssima”; “Era loura, bonita, dona de inteligência ferina, afiada autocrítica e incômodo senso de perfeição”; “A imagem da moça linda, loura, inteligente e suicida aos 31 anos de idade se interpõe inapelavelmente entre o leitor e a poesia irregular de *Inéditos e dispersos*” (...). (MALUFE, 2006, p. 30-31)

Em relação ao segundo ponto levantado por Ana em nossa citação-mote: “Como falar de mulheres se estamos lidando com o texto, e não com a pessoa do autor – essa categoria fugidia que o texto escamoteia, com razão?”: o nome de autor é um componente de leitura importante do texto, sendo no mínimo um designador de conjunto; sem ele, estaríamos fadados a ler cada texto em sua unicidade, e a própria resenha de Ana Cristina seria impossível, visto que compara um livro de Angela Melim aos anteriores da mesma autora.

A questão da autoria feminina em Ana C. pode ser abordada sob diversos aspectos, a maioria já trabalhados pela fortuna crítica: buscar em sua poesia características textuais femininas – sendo necessário para tanto estabelecer o que seria o feminino textual; aproximar-se pelo viés dos gêneros textuais, sendo historicamente aqueles ligados à escrita privada os únicos acessíveis à maioria das mulheres até meados do século passado. Na presente pesquisa optamos por nos aproximar da questão da autoria feminina por meio do exame dos escritos teóricos de Ana Cristina Cesar, que, concomitantemente à sua produção poética, refletiu sobre o assunto. Neste mapear de desenvolvimentos da questão da autoria feminina nos dois foros de escrita, vale recorrer ao poema em *Antigos & Soltos* que inicia por “Era noite e uma luva de angústia me afagava o pescoço”²¹.

²⁰ BARTHES, R. *Romans et enfants. Mythologies*. Paris: Seuil, 1957.

²¹ texto em *Antigos & Soltos* que viria a desaguar em “19 de abril”, publicado em *Cenas de Abril*.

Ana Cristina demonstra reiteradamente consciência da especificidade que a autoria feminina traz à recepção literária, e é portanto plausível supor que tais questões não estejam ausentes de sua escrita poética. A citação primeira da presente discussão é oriunda de “Riocorrente, depois de Eva e Adão”, resenha/comentário a respeito do livro *Os caminhos do conhecer* de Angela Melim. A resenha abre com a seguinte pergunta: “Angela virou homem?”. Ana Cristina se queixa de que o livro mais recente da outra escritora tenha abandonado a dicção característica, aderindo a uma mais estruturada e formal. A uma primeira leitura, essa pergunta pode sugerir que, retomando um ponto de contenda clássico dos estudos de gênero²², a mulher seja definida na diferença em relação ao homem; na ausência de marcas específicas, simplesmente presume-se voz de homem. O interessante é que a classificação de Ana Cristina é proposta como advinda expressamente do texto e incidindo sobre o mesmo, desprezando, como o atrito nos problemas escolares de Física, o gênero do escritor:

O que estava em questão era o texto, e não noções obscuras como origem autoral/sexo do autor/tendência inata/eterno feminino/discurso sexual. O texto de uma escritora que costuma trabalhar com “mulher”, usar “mulher” como um tema que determina um tom, como questão (pendente). (CESAR, 1999b, p. 243)

Aliás, alguns parágrafos por ela utilizados para caracterizar uma feminilidade no texto da colega Melim não estariam fora de lugar descrevendo sua própria produção:

(...) voz íntima, que fala como quem conversa intimamente com um interlocutor, que se apegue às exclamações e aos murmúrios da intimidade, e que pede emprestado da conversa a despreocupação com a continuidade lógica e com a sintaxe rigorosa, desobedecendo as regras de desenvolvimento expositivo, à mercê de toda sorte de interferências meio fora de controle, de associações meio súbitas, de interrupções e parênteses que quebram às vezes irremediavelmente as primeiras seqüências. (CESAR, 1999b, p. 241-242)

Parece-nos de extremo interesse que Ana Cristina aponte como femininos traços que também pratica, rejeitando o rótulo a outros tantos, como vimos anteriormente a respeito do inefável e fino de Cecília Meireles e Henriqueta Lisboa. Em verdade, é menos uma rejeição de tais características como femininas do que uma recusa dessa linha como como **o único** feminino; no mesmo texto, é criticada também a escrita feminista – entendo que use o

²² “na conceitualização patriarcal ou androcêntrica a forma feminina seja uma projeção da masculina, seu oposto complementar, sua extrapolação”. LAURETIS, T. A Tecnologia do Gênero. trad. Suzana Funck. HOLLANDA, H. B. (org.). *Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994. p. 237.

adjetivo para designar uma escrita em que o projeto último não seria estético mas político – que, “marcada pela ideologia do desrecalque”, produziria o exato oposto da fôrma moldada a partir das consagradas senhoras Meireles e Lisboa:

Onde se lia flor, luar, delicadeza e fluidez, leia-se secura, rispidez, violência sem papas na língua. Sobe à cena a moça livre de maus costumes, a prostituta, a lésbica, a masturbação, a trepada, o orgasmo, o palavrão, o protesto, a marginalidade. (...) está dado novamente o lugar preciso que a mulher tem de ocupar para se reconhecer como mulher. (CESAR, 1999a, p. 231)

Se reconhecer, ou ser reconhecida? Pois o jogo de forças se dá todo no espaço da leitura, exposição e contato; Ana Cristina propõe que, em lugar de outorgarmos à leitura a mulher escritora, construamos na leitura a mulher discursiva:

Ou para ser mais precisa: eu lia feminino (...) O feminino (...) vai imperando, se imprimindo aos poucos, em diversas formas de coexistir: na adoção de um ponto de vista de mulher; no interesse por certos caprichos (...), na irrupção cada vez mais constante do ser mulher como tema e motivo de texto; mas sobretudo nesse tom íntimo, nessa sintaxe infantil meio segregada, meio caprichosa na sua indisciplina (CESAR, 1999b, p. 242)

Essa dissociação de gêneros entre escritor e tom textual participa também da dinâmica de outro texto convocado em “Literatura e mulher...”, *A Hora da Estrela*, cujo narrador homem tece uma série de considerações a respeito da autoria feminina, afirmações que acabam por ter efeito quase cômico em vista do nome de Clarice Lispector na capa do livro. Este se presta muito bem à interrogação de Ana Cristina: a despeito do narrador homem e da escritora mulher, o texto se lê feminino? Aderisse Clarice a um contrato mimético *tout court* entre a literatura e a realidade, daria margem a pesquisas que buscassem verificar se seu trabalho estético teria suplantado sua fisiologia (critério estreito de gênero); como não é o caso, a investigação talvez funcione melhor se deslocada para: quais funções textuais desempenha o gênero do narrador no romance *A Hora da Estrela*. A nova pergunta, inclusive, surgiu amiúde na presente pesquisa: em diversas ocasiões nos demos conta de que o eu-lírico não tinha gênero marcado gramaticalmente nos poemas, e o supúnhamos feminino em decorrência do nome de autor Ana Cristina Cesar...

“Literatura e mulher” tem uma composição intrigante: estruturado em fragmentos numerados, traz ao final uma lista de *Dramatis personae*, explicada três anos depois em

“Riocorrente...”: “não falei por mim nem de mim diretamente. Usei diversas personas que se contradiziam entre si.” (1999b, p. 243). A uma dessas personas, apócrifa, chamaremos uma borgiana Emília de Ana Cristina: a (fictícia) americana Sylvia Riverrun.

Sylvia Riverrun, apresentada como uma brasilianista (ex-militante feminista, acrescenta Ana [em “Riocorrente...”]), professora da Universidade do Texas. Uma convidada especial por vários motivos. E o mais significativo deles é que se trata de uma sutil ficção. Uma personagem de Ana Cristina, talvez uma de suas máscaras, que transporta o ensaio para outra dimensão: impregnado pela invenção, pela criação (...) (CAMARGO, 2003, p. 70)

É na voz de Sylvia que vem o trecho citado anteriormente, que inicia por “Onde se lia flor, luar, delicadeza e fluidez, leia-se secura, rispidez, violência sem papas na língua.”. Papas na língua, Sylvia tem poucas, mas em compensação não tem medo de rever as posições advogadas com firmeza. A “brasilianista” retorna referida por Ana Cristina em “Riocorrente...”, onde é traçada sua trajetória intelectual com relação à questão da escrita de mulheres: em um primeiro momento vinculada à atividade de militante feminista (no sentido negativo que Ana C. atribuía ao termo), progressivamente desconcertada pelos textos. Sempre eles, irredutíveis, a dançar em torno dos parâmetros, mantendo relações com seus contextos de produção, circulação e recepção demasiado complexas para uma descrição exaustiva, secretando em suas tramas internas mananciais renováveis de significação.

(...) a pergunta passa para dentro do texto. E cada vez mais quem parece chamar atenção para o fato de ser mulher são as próprias mulheres, nos seus textos. Tenho a impressão de que toda mulher que escreve tem de se haver com essa pergunta [“O que é escrever como mulher?”] de alguma forma. (CESAR, 1999b, p. 246-247)

Voltamos, por essa pergunta, ao início de nossa conversa, quando abordamos a representatividade de mulheres como escritoras literárias. Na sequência do trecho supracitado, Sylvia, sob impacto de “Super-homem” de Gilberto Gil, propõe deslocar a noção de feminino das mulheres, pensar em uma “porção mulher” possível a todas as pessoas – e, por extensão, a todos os textos? Retomando a palavra, Ana Cristina prossegue o raciocínio: “(...) como fechar, convenientemente, o problema do feminino no texto literário – deslindando-o inclusive da palavra mulher? Onde ancorar esse conceito? Não seria melhor deixá-lo à deriva, errante conforme nos sopra o que há de feminino na linguagem?” (CESAR, 1999b, p. 248).

Vemos que Ana Cristina, como o último Barthes, evade discursos normativos. Sabe-se lida como mulher, lê e promove a leitura de outras mulheres – inclusive por meio da tradução, trabalhando com Katherine Mansfield – mas considera, em última instância, que, tanto na escrita quanto na leitura, conceder destaque a propósitos que vê como extrínsecos à literatura subtraíam à sua potência primeira, estética. É uma visão bastante literária, se pensarmos na historicidade da Literatura em relação às Belas-Letras.

Para concluir esta aproximação da questão da autoria feminina em Ana C., vejamos uma folha dos *Antigos & Soltos* que, assim como “Literatura e mulher...”, coloca em cena discursos teóricos sobre escrita e mulher:

[Era noite e uma luva de angústia me afagava o pescoço. Composições escolares rodopiavam, todas as que eu lera e escrevera e ainda uma multidão herdada de mamãe. Era noite e uma luva de angústia... Era inverno e a mulher sozinha... Escureciam as esquinas e o vento uivando... Saí com júbilo escolar nas pernas, frases bem compostas de pornografia pura, meninas de saiote que zumbiam nas escadas íngremes. Galguei a ladeira com caretas, antecipando o frio e os sons eróticos povoando a sala esfumada.]*

— Somente uma transformação radical da infra-estrutura econômica produzirá novas relações entre os homens, e conseqüentemente entre homens e mulheres!

— Não senhor! A revolução não acontecerá apenas num dia remoto, mas é um processo a se desenvolver a cada dia em cada ato da vida cotidiana!

Interferência do rapazinho inteligente: Mas como essa consciência nova ultrapassa a experiência individual para virar projeto social? Como traduzir a consciência da necessidade de relações interpessoais novas em uma ação organizada de mudança social radical?

E o projeto político-literário: Despoetizar a escrita feminina. Suprimir o mito do sexto sentido, da doce e inefável poesia feminina. A falsa grávida com gazes.

— Estrutura histórica! grita a fada-madrinha. Assinado Embaixo:

Nós do outro sexo, do sexto sexo.

* trecho publicado em *Cenas de abril*, sob a data “19 de abril”. (CESAR, 2008, p. 30)

Podemos ver nesse poema o mesmo movimento das resenhas: reconhecimento da existência de discursos teóricos sobre a escrita feminina, aqui trazidos como sátira, e supressão desses discursos na produção poética: apenas ao primeiro trecho foi permitido integrar a imagem da poeta Ana C.

Os trechos excluídos podem tornar menos oblíquas referências do poema “19 de abril”: seriam as tais composições escolares lidas, escritas e herdadas de mamãe estudos (literários) feministas? O vento uivando, em pauta de escrita de mulheres, remete incontinenti ao romance de Emily Brontë... antes de ceder à tentação do decifrar, é preciso, contudo, respeitar o gesto final da exclusão, pelo qual o poema publicado privilegiou o enigma. Perguntamos, com Malufe:

Qual seria a graça de restituir essas peças que foram retiradas, buscando completar entrelinhas?

Para Ana C., o não-dito é diferente da entrelinha. Ele remete a esta leitura do “puxar seus próprios fios”, enquanto que a entrelinha pertence à leitura-decifração. É possível encarar-se os vazios, os lapsos de um poema como sendo entrelinhas, a serem decifradas, ou como sendo não-ditos. E o não-dito é um silêncio que permanece enquanto silêncio, é um lapso que não remete a nada. Ele está aí para ser vivenciado enquanto silêncio, lapso sem solução possível no terreno da linguagem e da significação. (MALUFE, 2011, p. 126)

Pensem, então, apenas no jogo de forças interno ao poema. A pornografia, cabo-de-guerra entre feministas há décadas, é colocada em contexto escolar: escola, local de domesticação dos indivíduos e reprodução do *status quo*; nada mais distante de uma “ação organizada de mudança social radical”... à exceção, talvez, da palavra “organizada”, nó da desconfiança de Ana Cristina e de muitos outros coetâneos.

Se considerarmos a publicação de trecho seu em *Cenas de Abril*, podemos pensar neste texto como relativamente contemporâneo à redação de “Literatura e mulher...” (ambos em meados de 1979) e ler possibilidades intertextuais na formulação “a doce e inefável poesia feminina”. A inefabilidade é prontamente aviltada pela definição “falsa grávida com gazes”, em outro procedimento das resenhas que encontramos também neste poema: o humor como contrapé do projeto político-literário, bem à moda do desbunde, como podemos ver na epígrafe da resenha:

Ninguém me ama
ninguém me quer
ninguém me chama de Baudelaire
Isabel Câmara

É igualmente gaiata a explicitação (em pomposas maiúsculas) de “Assinado Embaixo”, informação surprimível dos documentos oficiais, ou geralmente veiculada pelo empolado termo “subscrevem”. É como se todos aqueles discursos áridos e articulados falhassem nas sutilezas linguísticas, sobrecarregados por seus jargões-grilhões. A fada-madrinha instala os demais locutores fora da credibilidade e encaminha o rodopio semântico do sexto sentido ao sexto sexo: na ponta da língua, inegável arrepio na nuca e além das descrições, inapreensíveis à linguagem utilitária.

Em uma de suas resenhas, Ana Cristina relega à “Emília” Sylvia Riverrun a seguinte hipótese: “Adélia supera a feminização do universo imagético pela feminização temática. Ser mulher é tema e motivo de sua produção” (CESAR, 1999a, p. 230). A figuração do corpo feminino não-objetificante, experienciada, é recorrente na produção poética de Ana C., conforme veremos no decorrer deste estudo.

*

Rondava nossa investigação neste capítulo 1 a seguinte pergunta: como elementos da biografia de escritores podem integrar textos em regimes discursivos que implicam uma diferenciação entre locutor e escritor?

No caso de Ana C., vimos uma recusa de que o gênero feminino das escritoras estreite a gama de plurais possíveis na leitura e na própria produção literárias. No caso de Barthes, vimos a inserção de um biográfico na obra como performance autoral e que marca posições relativas à legitimação de uma determinada enunciação literária.

Trata-se nos dois casos de uma questão de agência sobre a imagem autoral, de autonomia para subordinar ao projeto estético a inclusão de elementos biográficos no espaço da obra. Um campo propício para exame dos efeitos da superposição entre escritor e locutor na imagem autoral são os diários, e é sobre eles que nos concentraremos a seguir. Em Ana C., o diário retoma a questão da autoria feminina por ser um dos gêneros textuais historicamente praticados por mulheres (um dos poucos acessíveis à escrita em um lugar socialmente desprestigiado); em Barthes, eles retomam a afirmação de um projeto literário que deseja incorporar algum biográfico.

CAPÍTULO 2: JORNAL ÍNTIMO – FLERTE COM O GÊNERO DIÁRIO

Barthes diz que a originalidade é o preço que se deve pagar pela esperança de ser acolhido por quem nos lê. Um luxo vital, pois desde que a comunicação é afetiva (esta é a disposição profunda da literatura), a banalidade se torna para ele a mais pesada das ameaças. É porque há uma angústia da banalidade que a literatura não cessa de inscrever suas informações dentro de uma área de segurança. VIGIÁ-LAS, para distanciarem-se da nomenclatura espontânea dos sentimentos.
(anotação de Ana Cristina Cesar em seu exemplar de *Fragmentos de um Discurso Amoroso*, de Roland Barthes²³)

Dentre os espaços associados elencados por Maingueneau (2013) como ligados à atividade autoral em regime elocutivo, isto é, que mobiliza simultaneamente diferentes instâncias autorais (pessoa civil, a imagem de autor e o elocutor construído no processo enunciativo textual), está o diário de escritor. Eles são publicados, muitas vezes em vida, respondendo a anseios os mais diversos em torno de uma aproximação do autor: acesso a detalhes de sua biografia, sua rotina, seus gostos, opiniões, pensamentos, talvez seu processo criativo...

Evidentemente, a promessa embutida em tal premissa está calcada em lugares-comuns a respeito da escrita diarística e não resiste a um estudo especializado, tampouco ao fino senso crítico e desconfiança da subjetividade que caracteriza os escritos de Barthes e de Ana C.. Os dois se debruçaram sobre o diário como motor e prática de escrita, dedicaram-se a questões formais e a uma investigação tenaz das possibilidades do quadro genérico, tensionando-o constantemente. Ana C. toma emprestada a dicção e protocolos diarísticos, em torno dos quais executa rasantes poéticos; por sua vez, Barthes empreende diversos diários (que têm sido objeto de publicação póstuma) e interroga alguns diários de escritores, assim como a validade do diário como escrita literária.

Leremos o trabalho com o diário nas escritas de Ana C. e de Barthes como espaço de negociação das coincidências e intervalos entre vivência e escrita, e entre escritor, locutor e autor.

²³ apud Camargo, 2003, p. 184.

2.1 Ritmo seco? – os diários barthesianos

O diário é um gênero extremamente versátil, cerne de seu próprio campo de estudos. Para os fins desta pesquisa, leremos os diários barthesianos dentro do quadro reflexivo proposto pelo próprio Barthes, em vista da presença dos diários nos planos do projeto de romance *Vita Nova*. Mais do que pontuar uma adequação dos escritos às propostas, interessamos pensar os efeitos dessas propostas e das características dos textos em termos do ethos barthesiano, especificamente em pontos que tocam aspectos trabalhados também em *A Câmara Clara*.

Chama a atenção nos diários de Barthes seu caráter especializado: “Incidentes” integra uma estadia no Marrocos; “Noites de Paris” acompanha as noites de 24 de agosto a 17 de setembro de 1979, e o *Diário de Luto* abriga uma escrita dedicada ao processo de luto materno. Muito embora haja considerável diversidade interna a cada um desses diários, ao menos na forma publicada (postumamente) eles fogem à divisa “au jour le jour”, atenuada por restrições de escopo. Em dois desses diários, se a proposta de relato é importante, a ela soma-se o polo do *sandbox* de narração: com a opção pelo âmbito íntimo para tema, isto é, a experiência (a princípio) excedente à performance autorial – leia-se: crítica –, o autor pode exercitar a linguagem expressiva, confiando à responsabilidade da forma a ação crítica, rumo à conciliação possível àquele que reclama de ser “jogado entre duas linguagens, uma expressiva, outra crítica” (BARTHES, 1984, p.18). O corpo se faz fiel da balança nessa empreitada, pedra de toque do dúplice investimento textual: fiador da denotação e lastro do ethos autorial, emperrando um funcionamento puramente imagético deste, assim como ocorre n’*O Império dos Signos*, n’*O Prazer do Texto* e n’*A Câmara Clara*, em que o corpo lanceta o texto de desejo que transborda a distribuição de tinta no papel.

Parênteses: a publicação póstuma

“Incidentes” dá título ao livro que recolhe quatro textos escritos em épocas diferentes, todos com um certo caráter narrativo, alguns se aproximando de diários. A publicação é de responsabilidade do editor e amigo de Barthes, François Wahl. Segundo sua apresentação do livro, o texto estava pronto para impressão e Barthes cogitava publicá-lo na revista *Tel Quel* (2004, p. 8). É uma publicação bastante controversa, como evidenciado quando a querela foi requeitada em 2009: Wahl, já fora do Seuil, opôs-se publicamente à publicação do *Diário de Luto*, alegando que trazê-lo a público seria uma exposição indevida de intimidade e que

Barthes ficaria descontente²⁴; diversas réplicas²⁵ revisitaram a publicação de *Incidentes*, segundo eles mais invasiva.

Um dos motivos para a hesitação de trazer a público “Incidentes” é que, enquanto texto autobiográfico, ele participa da construção da imagem de Roland Barthes de forma bastante incisiva²⁶. N’*A Câmara Clara*, Barthes considerava “o privado (...) o lugar absolutamente precioso, inalienável, onde minha imagem é livre (livre para abolir-se)”²⁷ (BARTHES, 1984, p. 146). O comentário refere-se ao ato de posar para retratos, ao valor de verdade de fotografias “espontâneas” de pessoas públicas como ele próprio. Nesse sentido, parece-nos que “Incidentes”, caso estivesse de fato pronto para publicação antes da morte de Barthes, só pôde estar cogitado para compor a imagem pública de seu autor por conta das obras publicadas após sua suposta redação inicial em 1968-69, que integraram à postura investigativa e produtiva de Roland Barthes questões de escrita dos microtextos de Marrocos: o discurso autobiográfico como forma de pulverização do sujeito, o trabalho de linguagem que faria aceder a momentos de não-linguagem, o fragmento como escolha ética do descontinuo, como veremos a seguir.

Não obstante o aspecto formal, o motivo pelo qual muitos tiveram reticências para com a publicação de “Incidentes” e “Noites de Paris” é a sexualidade tematizada sem meias-palavras. Para ilustrar, retomamos aqui a reserva do biógrafo Calvet:

²⁴ BIRNBAUM, J. La publication d’inédits de Barthes embrasse le cercle de ses disciples. *Le Monde*, Paris, 21 de janeiro de 2009. Disponível em: <http://www.lemonde.fr/culture/article/2009/01/21/la-publication-d-inédits-de-barthes-embrasse-le-cercle-de-ses-disciples_1144698_3246.html>. Acesso em out/2014.

²⁵ MARTY, E. Il n’y a pas d’affaire Roland Barthes. *Le Nouvel Observateur*. 23 de janeiro de 2009. Disponível em: <<http://bibliobs.nouvelobs.com/essais/20090123.BIB2874/il-n-039-y-a-pas-d-039-affaire-roland-barthes.html>>. Acesso em out/2014. Também BROCAS, A. Pour la publication des inédits de Barthes. *Le Magazine Littéraire*. 21 de janeiro de 2009. Disponível em: <<http://www.magazine-litteraire.com/actualite/publication-inédits-barthes-21-01-2009-33580>>. Acesso em out/2014.

²⁶ A preocupação era que o texto fosse utilizado para julgamentos morais, um pouco como ocorre no *Roland Barthes, le métier d’écrire* pela pena de Éric Marty: “Si j’avais à faire la liste de ce que je n’aime pas chez Barthes, elle serait aussi longue que celle où je dirais ce que j’aime, et ce serait à peu près la même. Pourtant, il y avait deux choses que je n’aime pas chez Barthes. (...) Le second différend touchait au monde arabe. Lorsqu’il m’avait fait lire Incidents, série de fragments liés à son séjour au Maroc, (...) au fond de moi-même quelque chose n’adhérait pas à ce texte. (...) je n’aime pas l’espèce de mauvaise foi qui agitait le désir de Barthes dans ce texte. À la fois, il y avait le désir du sexe des jeunes Arabes et, simultanément, un regard condescendant et méprisant pour leur «phallocentrisme». C’est le reproche même fait à ce qu’on convoite. Le désir d’avoir accès au pénis toujours disponible, toujours bandé des adolescents arabes et en même temps le fait que cette disponibilité apparaisse comme quelque chose qui les infériorisait étaient typiquement l’expression du mensonge, de la faiblesse. Barthes ne le publia pas. Signe qu’il sentait que quelque chose ne collait pas tout à fait.” (2006, p. 100)

²⁷ le privé (...) est aussi et au-delà, le lieu absolument précieux, inaliénable, où mon image est libre (libre de s’abolir). (BARTHES, 2011a, p. 153).

Certamente os herdeiros e executores de testamento têm, senão todos os direitos, ao menos alguns. Certamente também é de interesse comercial reeditar textos já disponíveis, acrescentando alguns inéditos para fazer, sob um título promissor, um ‘novo’ livro. Mas podemos nos perguntar se os limites desta liberdade não foram infringidos em 1987, com a publicação de *Incidentes*. Este pequeno livro (...) reúne quatro textos: (...). Dos quatro textos, dois inéditos. François Wahl, na “nota do editor”, fala por que esses dois deveriam ser publicados. (...) pode-se perguntar sobre a vontade real de Barthes de que essas linhas fossem publicadas. Em 1979, na *Tel Quel*, ele já havia mostrado um trecho do diário (...), e acrescentou uma ‘deliberação’ (precisa-se ter um diário?). Mas esses textos, publicados *após* a morte de sua mãe, não fazem alusão alguma ao homossexualismo (sic.), e é nesse ponto, mais do que em sua ligação com os modernos (...), que a publicação de *Incidentes* rompe talvez um acordo tácito (...).²⁸ (CALVET, 1993, p. 280-281, grifo do autor)

Para encerrar esta digressão, oferecemos uma observação pinçada n’*A Preparação do Romance*: “o íntimo, não o privado”; e uma deliberação de leitura: buscar integrar “Incidentes” e “Noites de Paris”, enquanto textos, à rede textual barthesiana, empenhando-nos para evitar a autópsia bibliográfica execrada (também) por Ana C..

2.1.1 O diário e o egotismo

Os textos “Incidentes” e “Noites de Paris” foram publicados postumamente em 1987 no livro *Incidentes*, agrupamento em torno do diário, conforme o editor F. Wahl:

O que legitima a aproximação dos textos aqui presentes é o esforço feito pela escrita para se apossar do *imediato*. Não são, pois, nem a pesquisa teórica nem o questionamento crítico (...) que aqui operam. (...) *Incidentes* é a anotação, a coleta de coisas vistas e ouvidas no Marrocos, essencialmente em Tânger e em Rabat, depois no sul, em 1968 e 1969. (...) *Noites de Paris* foi escrito durante uns vinte dias, entre 24 de agosto e 17 de setembro de 1979, imediatamente após ter sido enviado a *Tel Quel* o texto –

²⁸ “Bien sûr les héritiers ou les exécuteurs testamentaires ont, sinon tous les droits, du moins beaucoup de droits. Bien sûr aussi, il est de bonne guerre commerciale de rééditer les textes déjà disponibles en y ajoutant un ou deux inédits pour faire, sous un titre prometteur, un livre «nouveau». Mais l’on peut se demander si les limites de cette liberté ne sont pas franchies en 1987, lors de la publication d’*Incidents*. Ce petit livre (...) regroupe quatre textes (...). Sur quatre textes donc, deux inédits. François Wahl, dans sa «note de l’éditeur», indique que ces derniers devaient être publiés (...).

(...) on peut s’interroger sur la volonté réelle de Barthes que ces lignes soient un jour publiées. En 1979, dans *Tel Quel*, il avait donné un extrait de «journal» (...), et il y ajoutait une «délibération» (faut-il tenir un journal?). Mais ces textes, publiés donc *après* la mort de la mère, ne faisaient *aucune* allusion à l’homosexualité, et c’est sur ce point, plus que sur son rapport aux modernes (...) que la publication d’*Incidents* rompt peut-être un pacte tacite (...).” (1990, p. 306-307, grifos do autor, um dos quais (*aucune*) foi suprimido na tradução citada acima)

Délibération – em que Roland Barthes se interrogava sobre a sua incerteza em face da prática de “manter um Diário”.²⁹ (WAHL, 2004b, p. VII-X, grifos do autor)

“Incidentes” é um conjunto de pequenos textos (entre 12 e 150 palavras) cuja primeira redação data provavelmente da estadia de Roland Barthes em Marrocos, em 1968-1969. Identificamos no conjunto três grandes núcleos temáticos que frequentemente se interpenetram: usos e costumes marroquinos, o cotidiano e a sexualidade.

“Noites de Paris” foi redigido em 1979, ainda sob a sombra do luto da mãe. Foi publicado junto com “Incidentes”, de que se aproxima, além do tom autobiográfico, pela abordagem direta da sexualidade.

Barthes trabalhava sobre ambos durante a escrita de seu último livro: redigia “Noites de Paris” e retomava “Incidentes”, possivelmente buscando integrá-los ao projeto Vita Nova (PINO, 2010). Esses dois escritos colocam em questão pontos importantes para esta pesquisa, ao relacionar o biográfico com a imagem de autor, a auto-imagem, o afeto e a escrita; além disso, seus procedimentos formais, em especial os relacionados à negociação do espaço entre narração e relato, são de suma importância para nossa leitura d’*A Câmara Clara*, onde essa questão concentra-se em torno da relação do narrador com as fotografias seletas.

2.1.1.1 A justeza da enunciação

Em 1975, no *Roland Barthes por Roland Barthes*, “Incidentes” aparece como projeto em dois fragmentos, um dos quais menciona um livro utópico de escrita ligada ao haiku que “contasse mil “incidentes”, proibindo-se de jamais arrancar-lhes uma linha sequer de sentido”³⁰ (BARTHES, 1977, p. 161). O projeto é assim contraposto ao primeiro movimento da escrita barthesiana, de **falar sobre**, prevalente inclusive no próprio *Roland Barthes*, onde já convive com oscilações rumo a um **falar com**, esforço para trabalhar progressivamente na forma o posicionamento do autor, somando a dicção ao dito na construção discursiva, de modo a reforçar ou tensionar formalmente o discurso, nuançando o caráter taxativo das afirmações.

²⁹ “Ce qui légitime le rapprochement des textes que voici, c’est l’effort fait par l’écriture pour se saisir de l’immédiat. Ce ne sont donc ni la recherche théorique ni le questionnement critique (...) qui sont ici au travail. (...)”

Incidents est la notation, le recueil, de chose vues et entendues au Maroc, pour l’essentiel à Tanger et Rabat, pis dans le Sud, en 1968 et 1969. (...)”

Soirées de Paris a été écrit pendant une vingtaine de jours, entre le 24 août et le 17 septembre 1979, tout de suite après qu’eut été remis à *Tel Quel* le texte – Délibération – où Roland Barthes s’interrogeait sur son incertitude en face de la pratique «tenir un Journal». (WAHL, 2004a, p. 7-9)

³⁰ “rapporterait mille “incidentes”, en s’interdisant d’en jamais tirer une ligne de sens” (BARTHES, 1995, p. 133).

Um exemplo do primeiro caso seriam as tiradas irreverentes d'*O Prazer do Texto*, que realizam um novo modo de relação crítica com os textos proposto na letra do livro (modo esse onde é válido “mostrar o traseiro ao Pai”); um exemplo do segundo caso é o vasto emprego de léxico especializado (psicanalítico) nos *Fragments de um Discurso Amoroso*, cujo pacto de leitura inicia com a reivindicação de um lugar enunciativo socialmente desprestigiado, o que é incongruente com manejo de um palavrório técnico, mesmo que usado de maneira imprecisa ou gaiata. O reforço e o tensionamento aparecem-nos pois como volteios de um mesmo movimento, o investimento formal.

É nesse espaço de exercício entre o ‘falar sobre’ e o ‘falar com’ que interessa-nos a figuração do corpo empreendida nos diários pela via do sensório, relacionado ao afeto – aspecto capital de *Câmara* – em diferentes graus. Pois o trabalho sobre o relato com fins narrativos é campo propício para sondarmos o enredar de escrita e subjetividade, as opções autorais a respeito de ambos e das relações entre eles.

Um ajuste fino da enunciação diz respeito a modulá-la de forma a consistir em uma determinada atitude de escrita, da qual faz parte uma certa postura de enunciação. Em um regime não-ficcional, o narrador é conflado ao autor, de forma que, no estudo de diários, pode ser tão pertinente quanto traiçoeiro perguntar-se: o que diz a narração sobre o narrador? Refletindo sobre o assunto em 1979, Barthes também se preocupa com isso no artigo “Deliberação”:

Enfim, imagino que as minhas páginas de Diário estão colocadas sob o olhar de “para quem olho”, ou sob o silêncio de “para quem falo”. – Não é a situação de todo texto? – Não. O texto é anônimo, ou pelo menos produzido por uma espécie de Nome de Guerra, o do autor. O diário, de forma alguma (mesmo que o seu “eu” seja um nome falso); o Diário é um “discurso” (uma espécie de palavra “writada” segundo um código particular), não um texto.³¹ (BARTHES, 2012b, p. 458)

Temos então que os diários barthesianos, ao menos desse período, trabalham também em tensão com a dispersão identitária característica do Texto³². Havendo uma considerável intersecção entre narrador e locutor, o investimento formal passa a ser também tática de

³¹ “Bref, j’imagine que mes pages de Journal sont placées sous le regard de «vers qui je regarde», ou sous le silence de «à qui je parle». – N’est-ce pas la situation de tout texte? – Non. Le texte est anonyme, ou du moins produit par une sorte de Nom de Guerre, celui de l’auteur. Le journal, nullement (même si «je» est un faux nom): le Journal est un «discours» (une sorte de parole «writée» selon un code particulier), non un texte.” (BARTHES, 2002c, p. 678)

³² cf. “Da obra ao texto” e “A morte do autor”, ambos em *O rumor da língua*. Trad. Mário Laranjeira. 3. ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2012.

composição do ethos autoral. Sobre este ponto vejamos, para fins de contraste, três trechos de diários: o primeiro é do *Diário de Luto*, o segundo, de “Noites de Paris”, e o terceiro, de “Incidentes”:

12 de fevereiro de 1978

Neve, muita neve sobre Paris; é estranho.

Digo a mim mesmo e isso me dói: ela não estará mais aqui para vê-lo, para que eu conte a ela.³³ (BARTHES, 2011c, p. 90)

(...) caminhei de volta, era tedioso, nenhuma vitrine para olhar, e sentei-me um minuto num dos bancos da praçinha; algumas crianças estavam ali jogando bola e gritando; outras brincavam de se atirar com força e cair sobre os enormes fardos de papel que o vento começava a fazer voar e a dispersar. Disse com meus botões: como isto parece cinema! Eu precisava registrar isso para inserir num filme; divaguei um pouco: imaginando uma técnica que me permitisse filmar imediatamente a cena (...).³⁴ (BARTHES, 2004d, p. 63)

Pela janela do hotel, no passeio um pouco deserto (é domingo de manhã, ainda cedo: ao longe, garotos caminham pela praia para jogar futebol), vejo um carneiro e um cachorrinho, da cauda levantada; o carneiro acompanha o cachorro passo a passo; finalmente, tenta montar nele.³⁵ (BARTHES, 2004c, p. 22)

A matéria comum são cenas presenciadas na rua. O tratamento difere bastante: no *Diário de Luto*, temos a notação do externo como gatilho do interno, que, no livro, é o espaço dedicado ao que toca a falta da mãe. Em “Noites...”, a narração é mais detalhada: há contextualização do momento, alternância e ligação entre o monólogo interior e os estímulos externos, descrições mais elaboradas, e mesmo explicações: em “tedioso, nenhuma vitrine para olhar”, o narrador esclarece e defende a escolha do adjetivo; “justifica seus humores”, movimento prevalente na primeira parte de *Câmara* e descartado na segunda. Já “Incidentes” é quase cinematográfico: podemos imaginá-lo como um roteiro: a câmera em *travelling* mostraria a janela do hotel, o céu da manhã, os garotos; depois de situar o expectador, um *zoom* ajustaria o enquadramento para o carneiro e o cachorrinho, a ação propriamente dita. O

³³ 12 février 1978

Neige, beaucoup de neige sur Paris; c'est étrange.

Je me dis et j'en souffre: elle ne sera jamais plus là pour le voir, pour que je le lui raconte. (BARTHES, 2011b, p. 103)

³⁴ (...) je suis revenu sur mes pas, c'était ennuyeux, aucune devanture à regarder, et me suis assis une minute sur l'un des bancs de la petite place; des enfants y jouaient à la balle en criant; d'autres s'amusaient à se lancer très fort et à se laisser tomber sur les énormes ballots de papier que le vent commençait à faire voler et à disperser. Je me suis dit: ce que ça fait cinéma! Il faudrait que je [tourne] cela pour l'insérer dans un film; j'ai un peu divagué: imaginant une technique qui me permettrait de filmer immédiatement la scène (...). (BARTHES, 2004b, p. 74-75)

³⁵ Par la fenêtre de l'hôtel, sur la promenade un peu déserte (c'est dimanche matin, encore tôt: au loin, des garçons vont sur la plage pour y jouer au football), je vois un mouton et un petit chien, la queue en trompette; le mouton suit le chien pas à pas; enfin, il essaye de le monter. (BARTHES, 2004a, p. 33)

narrador está presente gramaticalmente (“vejo”) e como ponto focal, mas não descreve sua relação afetiva com a cena... apesar de não prescindir dela: podemos depreender que o afetivo em “Incidentes”, em espécie de prefiguração do *punctum* que seria uma das balizas analíticas de *Câmara*, é aquilo que toca o narrador o suficiente para anotar a cena:

Um negro, todo encapuzado em sua *djellaba* branca, fica tão preto que tomo seu rosto como sendo o *litham** de uma mulher. (*N.T.: Vêu usado pelas mulheres muçulmanas)

Na estrada de Marrakech, em Beni-Mellal: um adolescente pobre, Abdelkhaim, que não fala francês, carrega um cesto rústico, redondo. Dou carona para ele por algumas centenas de metros. Mal subiu no carro, tira do cesto uma chaleira e me oferece um copo de chá quente (quente, como?); depois desce, desaparece pelo lado da estrada.³⁶ (BARTHES, 2004c, p. 42)

Esse notável, esse estremecimento é oferecido ao leitor. O narrador aponta seus achados, caracterizando-se justamente por esse olhar seletor. Quando o incidente é da ordem do pitoresco, parece dizer: “veja como sou perspicaz! Junte-se a mim para pequenos deleites e estupefações diante do comportamento desses outros”:

Meu senhor, lembre-se, nunca deve dar carona para um marroquino que o senhor não conhece”, diz-me aquele marroquino a quem dou carona e que não conheço.³⁷ (BARTHES, 2004c, p. 43)

O pequeno I. traz-me flores, um verdadeiro ramalhete campestre: algumas pencas de gerânio, um ramo de rosas silvestres, duas rosas, quatro hastes de jasmim. Esse impulso que teve, foi depois de um grande prazer que lhe dei: escrever o seu nome de várias maneiras à máquina, num papel que lhe ofereci (flores por escrita). Como dei uma aspirina a um, todos agora têm dor de cabeça e isso está virando distribuição hospitalar.³⁸ (ibid., p. 47-48)

³⁶ Un nègre, tout encapuchonné dans sa djellaba blanche, en devient si noir que je prends son visage pour le litham d’une femme.

Sur la route de Marrakech à Beni-Mellal: un adolescent pauvre, Abdelkhaim, ne parlant pas français, porte un panier rustique, rond. Je le prends en stop pour quelques centaines de mètres. A peine monté dans l’auto, il tire de son panier une théière et me tend un verre de thé chaud (chaud, comment?); puis il descend, disparaît sur le côté de la route. (BARTHES, 2004a, p. 54)

³⁷ «Monsieur, rappelle-ti, tu ne dois jamais prendre (en stop) un Marocain que tu ne connais pas», me dit ce Marocain que je prends en stop et que je ne connais pas. (BARTHES, 2004a, p. 55)

³⁸ Le petit I. m’apporte des fleurs, un vrai bouquet champêtre: quelques têtes de géranium, une branche d’églaïnes rouges, deux roses, quatre brins de jasmin. Ce mouvement qu’il a eu, c’est à la suite d’un grand plaisir que je lui ai fait: écrire son nom de plusieurs façons à la machine, sur un papier que je lui ai donné (des fleurs contre l’écriture). Ayant donné une aspirine à l’un, tous ont maintenant mal à la tête et cela tourne à la distribution d’hôpital. (BARTHES, 2004a, p. 59-60)

Acima da porta, no cimento, o pedreiro Ahmed Midace gravou estas palavras em desajeitadas letras garrafas: COZINHA À FORÇA. O pai não queria essa cozinha acrescentada, a mãe a queria.³⁹ (ibid., 49)

Quando o incidente é singelo, pinta o narrador com tons líricos, uma sensibilidade capaz de discernir o poético nas coisas simples:

Souk de Marrakech: rosas campestres em montes de menta. (N.T.: Souk: mercado).⁴⁰ (ibid., p. 41)

Felicidade em Mehiula: a grande cozinha, à noite, chuvarada lá fora, a “harrira” que está a ferver, os grandes lampiões de Butagás, todo o balé das pequenas visitas, o calor, a *djellaba* e ler Lacan! (Lacan envolto nesse trivial confortável).⁴¹ (ibid., p. 46)

M. doente, acorocado a um canto numa esteira, escondia os pés descalços e ardentes debaixo de sua *djellaba* parda.⁴² (ibid., p. 47)

Paz de uma *djellaba* (de costas) em cima de um jumento, sinal que se repete de tempos em tempos no campo.⁴³ (ibid., p. 49)

Quando o incidente é picante, caracteriza o narrador como sincero e aberto, pois estaria disposto a falar de assuntos privados (o sexo) e tabu (relações homossexuais):

Driss A. não sabe que a porra se chama porra; ele a chama de merda: “Atenção, a merda vai sair”: nada mais traumatizante.
Outro Slaui (Mohamed Ginástica) diz seca e exatamente: *éjaculer*: “Atenção, vou ejacular.”⁴⁴ (ibid., p. 27)

O humor, a sensibilidade e a sinceridade estão em jogo no tom desse texto (esta última também como movimentação dentro do quadro genérico do diário íntimo), delineiam um ethos narrativo: pela recorrência de categorias como as acima mencionadas (não-exaustivas do texto), apontam para um posicionamento do narrador diante das experiências anotáveis e

³⁹ Au-dessus de la porte, dans le ciment, le maçon Ahmed Midace a gravé ces mots en grandes lettres maladroites: CUISINE PAR FORCE. Le père ne voulait pas de cette cuisine ajoutée, la mère la voulait. (BARTHES, 2004a, p. 61)

⁴⁰ Souk de Marrakech: roses campagnardes dans les tas de menthe. (BARTHES, 2004a, p. 53)

⁴¹ Bonheur à Méhioula: la grande cuisine, à la nuit, l’orage dehors, la harrira qui bout, les grosses lampes, à Butagaz, tout le ballet des petites visites, la chaleur, la *djellaba* et lire du Lacan! (Lacan gagné par ce trivial confortable.) (BARTHES, 2004a, p. 58)

⁴² M., malade, tapi dans un coin sur une natte, cachait ses pieds nus et brûlants sous sa *djellaba* brune. (BARTHES, 2004a, p. 59)

⁴³ Paix d’une *djellaba* (de dos) sur un âne, le signe qui se répète de temps en temps dans la campagne. ²⁸ (BARTHES, 2004a, p. 61)

⁴⁴ Driss A. ne sait pas que le foutre s’appelle du foutre; il l’appelle de la merde: «Attention, la merde va sortir»: rien de plus traumatisant.
Un autre Slaoui (Mohammed Gymnastique) dit sèchement et exactement: *éjaculer*: «Attention, je vais éjaculer.»

propõem parâmetros de leitura: no mesmo gesto de mostrar-se, o narrador convida para um sorriso cúmplice, solicita a simpatia do leitor.

Em um contexto racional e técnico de relação com o discurso, o aceite das proposições do locutor por parte do interlocutor pode ser caracterizado como adesão; por sua vez, a simpatia tem um componente afetivo, que destaca a dimensão de contato interpessoal do texto (a função fática discriminada por Jakobson em seu celeberrimo “Linguística e Poética”). A leitura simpatizante passa por um acolhimento da oferta do locutor em que entra também como critério valorativo o próprio gesto de oferta do texto, o prazer da companhia daquele que compartilha com o leitor seu corpo.

Gosto, não gosto

Gosto de: salada, canela, queijo, pimentões, pasta de amêndoas, cheiro de feno cortado (gostaria que um especialista fabricasse tal perfume) rosas, peônias (...).

Não gosto de: lulus brancos, mulheres de calças, gerânios, morangos, cravo, Miró, tautologias, desenhos animados, Arthur Rubinstein, casas de veraneio (...).

Gosto, não gosto: isso não tem a menor importância para ninguém; isso, aparentemente, não tem sentido. E, no entanto, tudo isso quer dizer: *meu corpo não é igual ao seu*. Assim, nessa espuma anárquica dos gostos e dos desgostos, espécie de picadinho distraído, desenha-se pouco a pouco a figura de um enigma corporal, atraindo cumplicidade ou irritação. Aqui começa a intimidação do corpo, que obriga o outro a me suportar *liberalmente*, a ficar silencioso e cortês diante de gozos ou recusas de que não partilha.

(Uma mosca me irrita, eu a mato: a gente mata aquilo que nos irrita. Se eu não tivesse matado a mosca, teria sido por *puro liberalismo*: sou liberal para não ser assassino)⁴⁵ (BARTHES, 1977, 125-126, grifos do autor)

De viés em relação ao fragmento “Gosto, não gosto”, do *Roland Barthes*, que declaradamente teria como sentido conotativo “meu corpo não é o mesmo que o seu”, “Incidentes” oferece o corpo ali presente ao toque-partilha do leitor, atenua o choque da alteridade ao dispor-se como acessível: dentre todos os incidentes, se ao menos um enternecer, divertir, surpreender o leitor, este terá burlado o espaço-tempo e con-vivido com o narrador. É semelhante ao efeito descrito por Pino (2013) sobre a aproximação barthesiana do

⁴⁵ “**J’aime, je n’aime pas**

J’aime: la salade, la cannelle, le fromage, les piments, la pâte d’amandes, l’odeur du foin coupé (j’aimerais qu’un «nez» fabriquât un tel parfum), les roses, les pivoines (...).

Je n’aime pas: les loulous blancs, les femmes en pantalon, les géraniums, les fraises, le clavecin, Miró, les tautologies, les dessins animés, Arthur Rubinstein, les villas (...).

J’aime, je n’aime pas: cela n’a aucune importance pour personne; cela, apparemment, n’a pas de sens. Et pourtant tout cela veut dire: *mon corps n’est pas le même que le vôtre*. Ainsi, dans cette écume anarchique des goûts et des dégoûts, sorte de hachirage distrait, se dessine peu à peu l’enigme corporelle, appelant complicité ou irritation. Ici commence l’intimidation du corps, qui oblige l’autre à me supporter *libéralement*, à rester silencieux et courtois devant des jouissances ou des refus qu’il ne partage pas.

(Une mouche m’agace, je la tue: on tue ce qui vous agace. Si je n’avais pas tué la mouche, c’eût été *par pur libéralisme*: je suis libéral pour ne pas être un assassin.)” (BARTHES, 1995, 107-108, grifos do autor)

haiku: “há algo na realidade de quem escreveu o haikai que podemos tocar, que podemos sentir como se fosse vivido por nós. (...) é uma sensação partilhada por aquele que escreve e aquele que lê, é um “viver junto”.” (p. 33). Por conta de sua participação no nome de autor, o afeto destinado ao narrador de “Incidentes” pode ser redirecionado àquele que assina Roland Barthes. O qual sente necessidade de afirmar, no *Roland Barthes* e posteriormente em “Noites de Paris” e em “Deliberação”, que vale mais do que aquilo que escreve⁴⁶...

A questão não passa pela simples identificação do leitor com o narrador, e por uma intersecção total entre este e o escritor. Antes, diz respeito ao levantado por Philippe Roger (1986, p. 171), para quem no *Roland Barthes* vigora uma concepção de sujeito como efeito de linguagem, deslocado de uma referência extratextual: “Escrevo um texto e o chamo de R.B.” (BARTHES, 1977, p. 64). A constituição discursiva desse sujeito é reforçada por Rabaté, que observa, também a respeito do *Roland Barthes*, que ela não dispensa um corpo:

[o sujeito] deve ser pensado mais pelo lado de um sujeito emotivo, variável e, como em Nietzsche, permutavelmente retesado em direção a seu devir. A prática do fragmento é aqui de ordem ética: a afirmação de uma verdade (do sujeito) permanece provisória (...). Se é preciso um EU, é porque não se poderia dispensar um *corpo* (...), porque somente um corpo pode ser emocionado, tocado. Mas esse EU não adquire espessura (...) ele serve mais (como o EU do comentário em relação a um texto) como mediador estrutural dos efeitos de linguagem ou de emoção sobre ele.⁴⁷ (RABATÉ, 2002, p. 200, grifo do autor, tradução nossa)

Esse corpo discursivo, que, oscilante, afirma no fragmento uma pulverização constitutiva do sujeito, constrói-se em jogo com os parâmetros genéricos do *Roland Barthes* e de “Incidentes”: enquanto o primeiro executa sucessivos volteios de descentramento do sujeito, parte da dinâmica do livro e de seu alternado enquadramento/chiste com os padrões da coleção *Écrivains de Toujours* (ROGER, op. cit., p. 164, 171), no segundo os polos genéricos evidentes são o diário íntimo e o haiku, em torno dos quais Barthes organiza discursivamente seu narrador. O gênero diário, assim como o *Roland Barthes*, evoca fortemente o escritor como componente de leitura, como pondera Barthes em uma reflexão sobre as possíveis justificativas da produção de um diário íntimo como obra:

⁴⁶ *Roland Barthes par Roland Barthes*, p. 148; “Noites de Paris”, p. 82; “Deliberação”, p. 447.

⁴⁷ “[le sujet] doit plutôt se penser du côté d’un sujet humoral, variable et, comme chez Nietzsche, perpétuellement tendu vers son devenir. La pratique du fragment est ici d’ordre éthique: l’affirmation d’une vérité (du sujet) reste provisoire (...). S’il faut un JE, c’est parce qu’on ne saurait se passer d’un *corps* (...), parce que seul un corps peut être ému, touché. Mais ce JE n’épaissit pas (...) - il sert plutôt (comme le JE du commentaire face à un texte) de médiateur structural des effets de langue ou d’émotion sur lui.”

O terceiro [motivo] é o de constituir o autor em objeto de desejo: de um escritor que me interessa, posso gostar de conhecer a intimidade, a distribuição cotidiana do seu tempo, dos seus gostos, dos seus humores, dos seus escrúpulos; posso chegar até a preferir a sua pessoa à sua obra, lançar-me avidamente sobre o seu Diário e desleixar os seus livros. Posso então, fazendo-me o autor do prazer que outros souberam me dar, tentar por minha vez seduzir, por esse torniquete que faz passar do escritor à pessoa, e vice-versa (...).⁴⁸ (BARTHES, 2012b, p. 447)

Contudo, em “Incidentes”, o narrador não convoca a referência extradiscursiva (a “pessoa”), não fala sobre si: não se nomeia, tampouco apresenta um centro organizador na letra do texto: de um total de 124 incidentes, 13 trazem o pronome “eu” e outros 27, pronomes pessoais ou verbos conjugados na primeira pessoa.

A narração não informa datas, não concatena episódios, não descreve o narrador (idade, nacionalidade, profissão), não explica o motivo de sua estadia no Marrocos, quanto tempo ficou, por quais locais passou etc. Temos os detalhes da experiência sem o contorno que direcione explicitamente sua significação dentro de um quadro da personalidade do narrador, diferente do que comentava Maingueneau a respeito dos diários de viagem de Chateaubriand (2013, p. 137). Assim, o gesto não é manifestação de um indiviso indivíduo apriorístico, sendo antes constitutivo de um processo, a existência. Ou, em termos barthesianos:

Mas não poderá o Diário, precisamente, ser considerado e praticado como essa forma que exprime essencialmente o inessencial do mundo o mundo como inessencial? – Para isso, seria preciso que o assunto do Diário fosse o mundo e não eu; senão, o que é enunciado é uma espécie de egotismo que se interpõe entre o mundo e a escritura; por mais que faça, torno-me consistente, em face do mundo que não o é. Como redigir um Diário sem egotismo?⁴⁹ (BARTHES, 2012b, p. 459)

Em “Incidentes”, uma tradução da experiência narrada em termos de adjetivos para o narrador, uma composição deste precisa ser empreendida (desejada) pelo leitor: a exposição não é negada mas, não sendo dada, propõe-se como atividade a dois na leitura – como a

⁴⁸ Le troisième, c'est de constituer l'auteur en objet de désir: d'un écrivain qui m'intéresse, je puis aimer connaître l'intimité, le monnayage quotidien de son temps, de ses goûts, de ses humeurs, de ses scrupules; je puis même aller jusqu'à préférer sa personne à son œuvre, me jeter avidement sur son journal et délaisser ses livres. Je peux donc, me faisant l'auteur du plaisir que d'autres ont su me donner, essayer à mon tour de séduire, par ce tourniquet qui fait passer de l'écrivain à la personne, et vice versa (...). (BARTHES, 2002c, p. 669-670)

⁴⁹ Mais le Journal ne peut-il être précisément considéré et pratiqué comme cette forme qui exprime essentiellement l'inessentiel du monde, le monde comme inessentiel? – Pour cela, il faudrait que le sujet du Journal fût le monde, et non pas moi; sinon, ce qui est énoncé, c'est une sorte d'égotisme qui fait écran entre le monde et l'écriture; j'ai beau faire, je deviens consistant, face au monde qui ne l'est pas. Comment tenir un Journal sans égotisme?" (BARTHES, 2002c, p. 679)

fotografia erótica descrita n’*A Câmara Clara*, que “leva o espectador para fora de seu enquadramento, e é nisso que essa foto me anima e eu a animo”⁵⁰ (1984, p. 89).

Por fim, a empresa de caracterização do narrador de “Incidentes” decepiona uma expectativa de desvendamento de uma entidade extratextual, pois esse texto opera, como o *Roland Barthes*, uma concepção dispersa de sujeito, semelhante à proposta por Barthes em suas leituras do haiku, que Pino caracteriza como uma exploração das potencialidades desse gênero “como uma notação cotidiana alternativa, que se *distancia* do diário” (PINO, 2013, p. 29, grifo da autora).

A reflexão barthesiana sobre o haiku é bastante vasta, proporcionando pesquisas à parte⁵¹; as aulas do curso “A Preparação do Romance” dedicadas a esse gênero permitem identificarmos algumas semelhanças com os “Incidentes”: microextensão, situação de viagem, apresentação descontínua do tempo, forte presença de referentes e situações concretas, recusa de asserção. Sucintamente, consideramos esta relação haikai-Incidentes dentro da complexidade da construção de uma prática de escrita que identifica Barthes autor a uma produção enraizada em seu próprio prazer de leitor; assim, além de tematizada, a afetividade preside também a construção de uma relação de leitura.

O ponto de contato do haiku e do incidente barthesianos pertinente à discussão da caracterização do narrador de “Incidentes” é o conceito de **individação**, que vem sanar a seguinte inquietação: como se faz a escrita do corpo e das sensações sem um “eu”? Conforme a aula de “Preparação”: em contraposição à subjetividade, que, no contexto, traria consigo análise, valoração, ordenação, e portanto a possibilidade de universalizar, a individação barthesiana diria respeito ao particular irreduzível: um corpo, uma sensação, em um instante determinados (BARTHES, 2003a, p. 106). O haiku de “Preparação” (e d’*O Império dos Signos*) seria a conjunção de uma forma e de uma verdade do instante, semelhante à verdade da fotografia. É um particular despersonalizado, que implica uma presença corporal e não se esgota na significação ativa por parte de seu autor, transborda o falar sobre, comporta um apelo do obtuso referente. Vemos algo nesse sentido em certos incidentes:

⁵⁰ entraîne le spectateur hors de son cadre, et c’est en cela que cette photo, je l’anime et elle m’anime (BARTHES, 2011a, p. 93)

⁵¹ sugerimos a leitura de SILVA (2015), de PINO (2013), em especial o item 1.2.4 “O romance como antidiário”, e de FONTANARI (no prelo), particularmente o item “O fragmento e a fotografia: o trabalho poético do haikai”. Fiz também uma aproximação preliminar do tema – OLIVEIRA, 2010.

Num restaurante de Rabat, quatro homens do campo – em meio aos molhos, às saladas, às carnes e aos ternos-casacos – bebem leite bem doce e comem lentamente pão, mordendo um filão grande.⁵² (BARTHES, 2004c, p. 24)

Medina: seis horas da tarde, na rua pontilhada de pequenos vendedores isolados, um homem triste oferece um único facão, à beira da calçada.⁵³ (ibid., p. 37)

Dois adolescentes nus atravessaram lentamente o uédi, com o pacote de suas roupas na cabeça.⁵⁴ (ibid., p. 49)

Guardada a heterogeneidade interna ao conjunto, podemos dizer que “Incidentes” aproveita procedimentos do haiku barthesiano, como a individuação, para subverter o diário: investe em uma personalização seletiva, tensionada, que evade o senso comum e possibilita ao narrador oferecer-se como prazer na escrita e não objeto passivo de prazer da leitura.

Outro aspecto que tomamos como indicativo de um sistemático apagamento da subjetividade do locutor são o que chamaremos de parêntesis reflexivos.

Uma menina me pede esmola: “Meu pai morreu. É para comprar um caderno etc.” (O desagradável da mendicância é a viscosidade dos estereótipos).⁵⁵ (ibid., p. 43)

Banco: um mendigo cego entra cambaleando, apalpa com sua bengala tateante as portas, os balcões, os guichês, toca nas paredes do dinheiro. Um cliente dá-lhe uma moeda. O caixa: “Não faça isso: não se deve deixá-lo mal acostumado.” (Como uma mosca que só atrapalha ao cabo de algum tempo).⁵⁶ (ibid., p. 27-28)

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).⁵⁷ (ibid., p. 16)

⁵² Dans un restaurant de Rabat, quatre hommes de la campagne – au milieu des sauces, des salades, des viandes et de complets-vestons – boivent du lait très sucré et mangent lentement du pain à même une grosse miche. (BARTHES, 2004a, p. 35)

⁵³ Médina: à six heures du soir, dans la rue parsemée de petits vendeurs isolés, un homme triste propose un seul hachoir sur le bord du trottoir. (BARTHES, 2004a, p. 49)

⁵⁴ Deux adolescents nus ont traversé lentement l’oued, leurs vêtements en paquet sur la tête. (BARTHES, 2004a, p. 61)

⁵⁵ Une fille me mendie: «Mon père est mort. C’est pour acheter un cahier, etc.» (Le moche de la mendicité, c’est l’empoisonnement des stéréotypes.) (BARTHES, 2004a, p. 55)

⁵⁶ Banque: un mendiant aveugle entre en titubant, il tâte de sa canne frôleuse les portes, les comptoirs, les guichets, touche les murs de l’argent. Un client lui donne une pièce. Le caissier: «Ne faites pas ça: il ne faut pas l’habituer.» (Comme une mouche qui ne gêne qu’au bout d’un certain temps.) (BARTHES, 2004a, p. 38-39)

⁵⁷ Une fille est corrigée en public par sa mère paysanne. La fille pousse des cris. La mère est calme, bostiée; elle a empoigné les crins de sa fille comme une pièce de linge et tape à coups réguliers sur la tête. Le cercle est instantané. Jugement du masseur: la mère a raison. — Mais pourquoi? — La fille est une putain (en fait, il n’en sait rien). (BARTHES, 2004a, p. 26)

Às nove horas da manhã, um homem jovem e rude atravessa o pequeno Socco, com um carneiro vivo às costas, patas juntas na frente (gesto pastoral e bíblico). Passa uma menina, acariciando uma galinha no colo.⁵⁸ (ibid., p. 22)

Esses parênteses relegam a atribuição explícita de sentido a uma outra camada do texto, demarcada graficamente por meio de uma convenção tipográfica para assinalar o que não é essencial. Convivem em “Incidentes” duas escritas: a que é feita em profundidade (que descobre o funcionamento), e aquela que desliza – toca levemente o referente, a sensação, sem perfurá-los, a qual vemos como aceno ao haiku: “o haikai une um ascetismo da forma (que corta rente a vontade de interpretar) e um hedonismo tão tranqüilo que somente se pode dizer do prazer que *ele está presente* (o que é também o contrário da Interpretação)” (BARTHES, 2012c, p. 366, grifo do autor).

Levantamos essa dinâmica da imbricação de comentário na descrição em vista do movimento d’*A Câmara Clara*: na parte I a fotografia bem-sucedida é aquela que se anula enquanto mediação, tornando o mais direto possível o contato com o referente, e o *punctum* consiste no detalhe, no ralo por onde escorre o discurso *prêt-à-porter* do *studium*; furo que esvazia a declaração do produtor (no caso, o fotógrafo) em proveito da deriva do observador (no caso, o narrador):

Um detalhe conquista toda minha leitura; trata-se de uma mutação viva de meu interesse, de um fulguração. (...) é o indesevolvível, uma essência (de ferida), o que não pode transformar-se, mas apenas repetir-se (...). Isso aproxima a Fotografia (certas fotografias) do Haiku. Pois a notação de um haiku também é indesevolvível: tudo está dado, sem provocar a vontade ou mesmo a possibilidade de uma expansão retórica.⁵⁹ (BARTHES, 1984, p. 78)

No cotejar, é possível pensar nos parênteses de “Incidentes” como um recurso purgante da narração a silenciar um correlato do *studium*, o comentário, em encenação de uma passagem direta do prazer/interesse do corpo que anota a uma fulguração no corpo que lê; Fontanari também localiza esse apagamento seletivo do narrador como um dos pontos de interesse barthesiano no haiku, que seria “uma forma de enunciação que se inscreve sob o

⁵⁸ A neuf heures du matin, un homme jeune et rude traverse le petit Socco, un mouton vivant sur les épaules, pattes jointes devant (geste pastoral et biblique). Une petite fille passe, caressant une poule dans ses bras.” (BARTHES, 2004a, p. 32)

⁵⁹ “Un détail emporte toute ma lecture; c’est une mutation de mon intérêt, une fulguration. (...) c’est l’indéveloppable, une essence (de blessure), ce qui ne peut se transformer, mais seulement se répéter (...). Ceci rapproche la Photographie (certaines photographies) du Haïku. Car la notation d’un haïku, elle aussi, est indéveloppable: tout est donné, sans provoquer l’envie ou même la possibilité d’une expansion rhétorique.” (BARTHES, 2011a, p. 80-81)

movimento de elipse, máxima condensação, contração de uma cena de tal maneira a torná-la justa sobre a medida de uma pequena cena que não tem nada a ver com a narração” (FONTANARI, no prelo, p. 194).

Em “Noites de Paris”, como pudemos entrever anteriormente, a proposta é diversa, e a presença do narrador se faz sentir a todo momento, em um dos veios que consideramos aqui também, a seu modo, corpóreo: o afeto, enredado na percepção:

À noite fomos ao restaurantezinho chinês da rua de Tournon, com Bernard G e seu (novo) amigo italiano, Ricardo: no início, nada, mas pouco a pouco ele me agrada, por causa de uma espécie de limpeza corporal (mãos, peito pela fenda da camisa branca) o trio do Desejo se forma fatalmente, tendo-me B.G., por sua escolha, designado *quem devo* desejar. Eu os invejo por estarem em casal, por partirem juntos no dia seguinte par Viena. Deixo-os com ternura – mas um pouco amargamente, pois partem por muito tempo e depois, de qualquer jeito...⁶⁰ (BARTHES, 2004d, p. 94, grifo do autor)

“Incidentes” e o *Roland Barthes* afirmam inequivocamente, contra os acordos subjacentes aos gêneros textuais em relação aos quais se propõem (implicação de uma figuração denotativa de uma entidade extratextual), que o corpo ali presente é o corpo público da escrita. Se há naquelas tramas algo além da escrita, não é um escritor constituído previamente à enunciação; se um “eu” está presente, não é como ponto de apoio estável; mais como um grão de areia na engrenagem, algo que persiste após todos os esforços corrosivos do Texto, em uma sobrevida desfigurada e, contudo, pulsante: de alvo, o “eu” talvez se torne, após a investida, uma questão de escrita. Assim, “Incidentes” nos vem à mente com as seguintes linhas, oferecidas por Barthes uma década depois como fim de seu artigo sobre a escrita diarística:

Kafka – cujo Diário talvez seja o único que se possa ler sem nenhuma irritação – diz maravilhosamente esta dupla postulação da literatura a Justeza e a Inanidade: (...). Sim, é isso aí o Diário ideal: a uma só vez um ritmo (queda e subida, elasticidade) e um engodo (não consigo atingir a minha imagem); um escrito, em suma, que diz a verdade do engodo e garante essa verdade pela mais formal das opções, o ritmo. Com o que teríamos sem dúvida de concluir que posso salvar o Diário com a condição única de trabalhá-lo *até à morte*, até ao ponto da fadiga extrema, como um Texto *mais ou menos* impossível: trabalho a cujo termo é bem possível que o Diário

⁶⁰ “Le soir nous sommes allés au petit chinois de la rue de Tournon avec Bernard G. et son (nouvel) ami italien, Ricardo; au début rien, mais peu à peu il me plaît, à cause d’une sorte de netteté corporelle (mains, poitrine par léchancrure de la chemise blanche): le trio du Désir se forme fatalement, B. G. m’ayant, par son choix, désigné *qui je dois* désirer. Je les envie d’être en couple, de partir ensemble le lendemain pour Vienne. Je les quitte amèrement, car ils partent pour longtemps et puis de toute manière...” (BARTHES, 2004b, p. 99-100)

assim redigido não se pareça em nada com um Diário.⁶¹ (BARTHES, 2002c, p. 462, grifos do autor)

2.1.2 O retorno amigável do eu

Em “Deliberação”, artigo de reflexão sobre a prática do diário que citamos anteriormente, Barthes pondera o seguinte: “A questão que me coloco: “*Devo manter um diário?*” é imediatamente dotada, na minha cabeça, de uma resposta indelicada: “*Não ligam a mínima*” (...).”⁶² (BARTHES, 2012b, p. 458, grifos do autor).

Esta pesquisa liga muito para os diários barthesianos, mas talvez não da maneira indicada por essa passagem, pois os lemos como espaço de experimentação de escrita. Um pouco a contrapelo do proposto por Barthes em relação ao diário de um de seus escritores favoritos:

O escritor como fantasma

Com certeza não há mais nenhum adolescente que tenha este fantasma: *ser escritor!* De que contemporâneo querer copiar, não a obra, mas as práticas, as posturas, aquele modo de passear pelo mundo, com uma caderneta no bolso e uma frase na cabeça (assim eu via Gide, circulando da Rússia ao Congo, lendo seus clássicos e escrevendo seus apontamentos no vagão-restaurant enquanto esperava os pratos; assim o vi realmente, num dia de 1939, no fundo da cervejaria Lutétia, comendo uma pêra e lendo um livro)? Pois aquilo que o fantasma impõe é o escritor tal como podemos vê-lo em seu diário íntimo, é *o escritor menos sua obra*: forma suprema do sagrado: a marca e o vazio⁶³ (BARTHES, 1977, p. 85, grifos do autor).

Nossa leitura considera os diários em rede com a obra, especialmente o “livro do eu”, o *Roland Barthes por Roland Barthes*. Cada projeto tem suas particularidades, mas todos trabalham, em diferentes esferas e em relação a diferentes parâmetros, uma questão cara a Barthes: a interrogação do estatuto do “eu” na escrita. Em “Incidentes” e no *Roland Barthes*, esse “eu” é tensionado, desestabilizado, pulverizado em sucessivos ataques às convenções dos

⁶¹ Kafka – dont le Journal est peut-être le seul qui puisse être lu sans aucune irritation – dit à merveille cette double postulation de la littérature, la Justesse et l’inanité: (...). Oui, c’est bien cela, le Journal idéal: à la fois un rythme (chote et montée, élasticité) et un leurre (je ne puis atteindre mon image); un écrit, en somme, qui dit la vérité du leurre et garantit cette vérité par la plus formelle des opérations, le rythme. Sur quoi il faudrait sans doute conclure que je puis sauver le Journal à la seule condition de le travailler *à mort*, jusqu’au bout de l’extrême fatigue, comme un Texte *à peu près* impossible: travail au terme duquel il est bien possible que le Journal ainsi tenu ne ressemble plus du tout à un Journal.

⁶² “La question que je me pose: «*Dois-je tenir un journal?*» est immédiatement pourvue, dans ma tête, d’une réponse désobligeante. «*On s’en fout*» (...).” (BARTHES, 2002c, p. 678, grifos do autor)

⁶³ “**L’écrivain comme fantasma**

Sans doute n’y-a-t-il plus un seul adolescent qui ait ce fantasme: *être écrivain!* De quel contemporain vouloir copier, non l’œuvre, mais les pratiques, les postures, cette façon de se promener dans le monde, un carnet dans la poche et une phrase dans la tête (tel je voyais Gide circulant de la Russie au Congo, lisant ses classiques et écrivant ses carnets au wagon-restaurant en attendant les plats; tel je le vis réellement, un jour de 1939, au fond de la brasserie Lutétia, mangeant une poire et lisant un livre)? Car ce que le fantasme impose, c’est l’écrivain et l’on peut le voir dans son journal intime, c’est l’écrivain tel qu’on peut le voir dans son journal intime, c’est *l’écrivain moins son œuvre*: forme suprême du sacré: la marque et le vide.” (BARTHES, 1995, p. 77)

respectivos gêneros (auto-retrato, diário íntimo): se há um “eu” textual, ele não precede um texto que seria sua “expressão”, não é fonte de estabilidade ou verdade.

A performance da escrita em “Incidentes” pode, se lida em rede com “O escritor como fantasma”, ser alinhavada a uma determinada postura de escritor: é a mesma situação de escrita sugerida por procedimentos como o uso do tempo presente, a brevidade dos textos, e potencialmente figurada:

Um certo Jean, jovem professor – de quê? –, se debruça sobre meu livro: “Nunca consegui engolir esse cara (Proust); mas sinto que isso vai chegar.” Seu amigo, Pierre, espantadíssimo, desdenhoso e seco (indiferente à resposta): “O senhor está fazendo anotações?”⁶⁴ (BARTHES, 2004c, p. 45)

A implicação é que, como o escritor e admirado, o narrador barthesiano andava com uma caderneta para anotar o que lhe advinha. Essa passagem de Barthes a uma posição de **narrador**, desvinculado de uma referencialidade simplória e evitando igualmente o exato reverso (um contrato claramente ficcional seria outra forma de acatar as regras), conseguindo negociar o espaço entre relato e narração, isto é, a liberdade narrativa com acesso às experiências biográficas, conquistada sucessivamente pelo esvaziamento-injeção seletiva do eu em livros como o *Roland Barthes*, os *Fragmentos do Discurso Amoroso*, em que o eu “extratextual” está presente mas não sem um fino trabalho de problematização; após essa destilação do “eu”, ele pode ressurgir, liberado da exibição de uma verdade profunda. É nesse retorno amigável do eu que encontramos similaridades entre “Noites de Paris” e *A Câmara Clara*, as quais abordaremos aqui em dois quesitos: o retorno dos fios narrativos e a inclusão explícita daquele que fala na cena discursiva.

Uma ressalva: para fins demonstrativos, apontaremos essas características em contraste com “Incidentes” e o *Roland Barthes*, porém sem qualquer pretensão de traçar um percurso de progresso – até porque “Incidentes”, “Noites” e *Câmara* são, de certa forma, contemporâneos. Nosso intuito é apenas situar os diários em relação à produção autoral crítica barthesiana, destacando recorrências que contribuem para uma percepção de coesão da assinatura que circunscreve a rede da obra. Essa coesão que não petrifica a inegável pluralidade dos escritos de Barthes, tão-somente sugere retornos. Barthes utilizava um

⁶⁴ “Un certain Jean, jeune professeur – de quoi? –, se penche sur mon livre: «J’ai jamais pu me le farcir, celui-là (Proust); mais je sens que ça vient.» Son ami, Pierre, ahuri, dédaigneux et sec (indifférent à la réponse): «Vous prenez des annotations?»” (BARTHES, 2004a, p. 57)

fichário para escrever; a cada novo projeto, eram resgatadas, alteradas e adicionadas as fichas pertinentes. É uma dinâmica análoga que propomos na leitura desses retornos, agrupando desempenhos semelhantes de certas noções em certos textos.

2.1.2.1 Fios narrativos e o labirinto dos fragmentos

Em “Incidentes” alia-se à dispersão do sujeito (no caso, o narrador) a pulverização temporal, presente na ausência de fios narrativos entre os incidentes: salvo um “primo do rei” e o menino Amidu, protagonista de uma “série” de quatro incidentes, as personagens não recorrem. Já em “Noites de Paris”, datado e disposto segundo uma progressão temporal, temos um circuito habitual de cafés e restaurantes, acompanhamos o declínio do relacionamento do narrador com um namorado indicado pelas iniciais, avança a leitura das *Memórias de além-túmulo*:

24 de agosto de 1979

(...) na cama, pois olhei as primeiras páginas de um texto, *M/S*, que acaba de ser publicado pela editora Seuil (F.W. me falara dele), perguntando-me o que poderia dizer a respeito e não encontrando – embora estivesse bem escrito e fosse simpático – senão: “sim, sim”, depois continuei, apaixonadamente, a história de Napoleão nas *Memórias de além-túmulo*.⁶⁵ (BARTHES, 2004d, p. 65)

25 de agosto de 1979

(...) Na cama, à noite, (...), continuei um pouco o último Navarre (melhor que os outros) e *M/S* (“sim, sim”); mas são como lições de casa e, uma vez paga minha dívida (em prestações), fecho e volto com alívio para as *Memórias de além-túmulo*, o verdadeiro livro.⁶⁶ (ibid., p. 68-69)

26 de agosto de 1979

(...) Continuo com prazer as *Memórias de além-túmulo*. Estou na parte dos *Cem dias*.⁶⁷ (ibid., p. 74)

⁶⁵ 24 août 1979

(...) au lit, donc, j’ai regardé les premières pages d’un texte, *M/S*, qui vient de paraître au Seuil (F. W. m’en avai parlé), me demandant ce que je pourrai en dire et ne trouvant – quoique ce fût bien écrit et sympathique – que: «ouais, ouais», puis j’ai continué, passionnément, l’histoire de Napoléon dans les *Mémoires d’outre-tombe*. (BARTHES, 2004b, p. 77)

⁶⁶ 25 août 1979

(...) Au lit, le soir, (...), je poursuis un peu le dernier Navarre (mieux que les autres) et *M/S* («ouais, ouais»); mais ce sont comme des devoirs et, une fois ma dette un peu payée (à tempérament), je referme et reviens avec soulagement aux *Mémoires d’outre-tombe*, le vrai livre. (BARTHES, 2004b, p. 80)

⁶⁷ 26 août 1979

(...) Je continue avec plaisir les *Mémoires d’outre-tombe*. J’en suis aux *Cent jours*. (BARTHES, 2004b, p. 83)

27 de agosto de 1979

(...) Na cama, sem me forçar a ler os fardos modernos, retomo imediatamente Chateaubriand: página admirável sobre a exumação de Napoleão em Santa Helena. (ibid., p. 77)⁶⁸

A retomada dos fios narrativos está presente também n'*A Câmara Clara* que, diferentemente de seus predecessores imediatos, *Roland Barthes por Roland Barthes* (1975) e *Fragmentos de um Discurso Amoroso* (1977), não propõe expressamente uma leitura não-linear⁶⁹. O texto apresenta capítulos numerados sequencialmente, e há diversas referências aos trechos precedentes.

Trouxemos antes algumas implicações ético-estéticas da forma fragmentária segundo o *Roland Barthes*. Nesse mesmo e incontornável livro, o fragmento não é apenas laudado; em contraponto a “O círculo dos fragmentos”, onde essa prática é associada a evitar uma ordem deformadora, ao prolongamento do prazer do início – “ele não gosta dos fins: o risco de cláusula retórica é grande demais: receio de não saber resistir à *última palavra*, à última réplica”⁷⁰ (BARTHES, 1977, p. 102, grifo do autor) – e ao gozo imediato, logo em seguida, quando associado à escrita diarística, o fragmento é metaforizado por dejetos (BARTHES, 1977, p. 103).

A insuficiência da forma fragmentária volta à baila no curso “A Preparação do Romance”, onde surge como um empecilho para a escrita desejada de *Vita Nova* (BARTHES, 2003a, p. 47). A fragmentação comporta aspectos que Barthes qualifica como positivos e negativos: se por um lado o fragmento corporifica a liberdade da ausência de conclusão e do aplainamento da hierarquia entre os componentes, por outro, ele não se encaixa na prática desejada, a do romance nos moldes de *Em Busca do Tempo Perdido* e *Guerra e Paz*.

A escrita que superaria essa dicotomia está no plano da virtualidade, uma vez que Barthes faleceu antes de publicar seu romance ou anunciar publicamente que desistira do projeto. Hipóteses diversas e interessantes vem sendo tecidas, especialmente à luz de pesquisas que trabalham o arquivo barthesiano, como é o caso de *Em busca de uma vida nova: o projeto de romance de Roland Barthes* (PINO, 2013).

⁶⁸ 27 août 1979

(...) Au lit, sans me forcer à lire les pensums modernes, je reprends tout de suite Chateaubriand: page étonnante sur l'exhumation de Napoléon à Sainte-Hélène. (BARTHES, 2004b, p. 86)

⁶⁹ sobre este ponto, uma observação de Rabaté: *Fragmentos* operaria por figuras porque no espaço de uma a outra ficaria evidente o vazio constitutivo desse discurso, ou a caracterização do amoroso falante como alguém constituído pela falta (2002, p. 204)

⁷⁰ “il n'aime pas les fins: le risque de clause rhétorique est trop grand: crainte de ne savoir résister au *dernier mot*, à la dernière réplique” (BARTHES, 1995, p. 90)

De nossa parte, propomos que, assim como fez com o “eu”, Barthes se dedicasse a depurar a escrita fragmentária para chegar ao “bom” fragmento, de modo a contornar suas características indesejáveis na empreitada romanesca. Ele propõe na conferência “Durante muito tempo fui dormir cedo”, aproximando-se do início do romance proustiano: “(...) abalada a cronologia, fragmentos, intelectuais ou narrativos, vão formar uma seqüência que se subtrai à lei ancestral da Narrativa ou do Raciocínio, e essa seqüência produzirá, sem forçar, a *terceira forma*, nem Ensaio, nem Romance”⁷¹ (BARTHES, 2012b, p. 353, grifo do autor). É possível pensar em uma terceira forma desejada por Barthes, que deslocasse a escrita fragmentária sem a preterir. Aventamos que essa busca esteja presente também no contemporâneo *Câmara*, que avançaria no sentido de superar o fragmento como limitação, ao desenvolver uma espécie de equilíbrio tênue entre o fragmento e a escrita de fôlego.

Apesar de não prescindir de aspectos fragmentários, como a estrutura em pequenas partes, nem dos cortes, pausas e saltos como recursos discursivos, *Câmara* é um texto que não suporta permutação interna. Outro dado interessante, novamente destacado por Rabaté (op. cit., p. 201), é que os subtítulos dos capítulos estão presentes apenas no índice, que, como é de praxe nas edições francesas, está no final do livro.

Os nomes dos capítulos são ofertados como estrutura *a posteriori*; assim, não se nega divisão, visto que a nomeação confere um grau de autonomia a cada capítulo, propõe uma imagem que fornece um (segundo) polo de significação, concêntrico; tampouco é negado o fluxo, pois os capítulos são numerados e de fato sucedem-se, traçam uma trilha:

39

Na época (**no início deste livro: já está longe**) em que me interrogava sobre minha ligação com certas fotos, eu julgava poder distinguir um campo de interesse cultural (o *studium*) e essa zebra inesperada que às vezes vinha atravessar esse campo e que eu chamava de *punctum*. Sei agora que existe um outro *punctum* (um outro “estigma”) que não o “detalhe”.⁷² (BARTHES, 1984, p. 141, grifo nosso)

Convida-se múltiplas dinâmicas de leitura: se muitos capítulos sustentam uma leitura fora do conjunto, outros tantos não o fazem. Tampouco podem ser subtraídos do conjunto,

⁷¹ (...) la chronologie ébranlée, des fragments, intellectuels ou narratifs, vont former une suite soustraite à la loi ancestrale du Récit ou du Raisonnement, et cette suite produira sans forcer la *tierce forme*, ni Essai ni Roman. (BARTHES, 2002b, p. 463)

⁷² 39

Du temps (au début de ce livre: c’est loin déjà) où je m’interrogeais sur mon attachement pour certaines photos, j’avais cru pouvoir distinguer un champ d’intérêt culturel (le *studium*) et cette zébrure inattendue qui venait parfois traverser ce champ et que j’appelais le *punctum*. Je sais maintenant qu’il existe un autre *punctum* (un autre «stigmat») que le «détail». (BARTHES, 2011a, p. 148)

como se queixa Barthes a respeito do diário: “*suprimíveis ao infinito*: relendo o meu Diário, posso cancelar uma anotação depois da outra, até o aniquilamento completo do Álbum, sob o pretexto de que “não me agrada” ” (BARTHES, 2012b, p. 459, grifo do autor). Além de impermutáveis, os capítulos de *Câmara* são necessários, trazem uma organização, convidam a uma cena, no sentido desejado no *Sade, Fourier, Loyola*, do prazer como ordenação da ação. Pensando na agonia discutida na “Preparação do Romance”, da passagem do fragmento à escrita de fôlego (2003a, p. 137), parece-nos que parte da organização de *Câmara* consiste em fazer de um fim um começo, não de outro incidente, fragmento ou figura distinto do anterior e a ele equivalente, mas de uma sobrevida da **mesma coisa** em outra volta da espiral.

O fragmento pode sobreviver ao ímpeto de uma nova prática de escrita? A sobrevida é um dos cerne de *Câmara*: o amor pela mãe sobrevive ao falecimento dela. Esfacelou-se a identificação entre permanência e identidade: contrariamente ao *Roland Barthes*, em que o navio Argos é invocado como metáfora da identidade de função, não de essência (BARTHES, 1995, p. 52), o amor pela mãe extravasa sua aplicabilidade (a duração de seu objeto). *Câmara* comporta o fluxo temporal no luto, no reconhecimento da irreversibilidade da perda – Tempo só adquire sentido orientado em direção à Morte – e aponta o extratemporal como vertigem: a mãe criança.

Voltaremos a este ponto da mãe criança posteriormente neste estudo. Por ora, nos concentraremos no seguinte: a nova escrita desejada por Barthes é uma escrita expressiva, que foge do falar sobre, que procura fazer existir. O narrador de *Câmara*⁷³ está às voltas com escrever um amor que perdura, diferente dos outros que participaram da escrita de Barthes: em “Incidentes”, no próprio *Fragmentos* ou mesmo em “Noites de Paris”, há sempre na figuração ou discussão dos amores a sombra do fim recente ou iminente, e em termos de estrutura textual – fragmentária nesses três exemplos – a sucessão é certa (haverá sempre um novo incidente ou figura) porém gira **em falso**, no sentido de que a permanência nunca está no horizonte. A constante mudança é eufórica em “Incidentes” e no *Roland Barthes*, relacionada à estrutura do Álbum, à vontade de não ser congelado em imagem. Ela tem tons disfóricos no *Discurso Amoroso*, em “Noites de Paris” e no momento da escrita do romance desejado, quando o fragmento é sentido como uma impotência, não uma afirmação.

⁷³ sobre a pertinência do termo “narrador” para *A Câmara Clara*, vide 3.2.2.

É na escrita que se propõe a falar um amor duradouro que vemos uma valoração positiva da permanência, na medida em que esta passa a ser compatível com a variação. Ao identificar em sua mãe o Soberano Bem, e reconhecê-lo em uma fotografia da mãe criança, Barthes distingue atitudes (ações) de atributos (características), entrevê a consistência como uma escolha, não uma obrigação; deixando de lado a conotação da *doxa* sobre um sujeito consistente⁷⁴, ele fica assim livre para optar por sua própria consistência, o fragmento, na empreitada de uma nova prática de escrita, pois o já-feito não precisa ser o **mesmo**. Se antes se fazia de certa forma em oposição à *doxa*, na afirmação da simploriedade desta ao tornar incontornável a complexidade da enunciação, bem como o fundo-falso de um sujeito constante e pré-existente ao discurso, nesta nova volta da espiral a consistência passa a ser apreendida fora de uma dicotomia, de uma função conotativa, e dentro de um exercício expressivo que busca distanciar-se do falar sobre. Com a suspensão do lastro encrático⁷⁵ da consistência, a continuidade se faz possível, talvez não como afirmação, mas ao menos como oscilação, como aparece na estrutura d'*A Câmara Clara*. Como na metáfora do labirinto explorada ao final do primeiro ano da Preparação do Romance (BARTHES, 2003a, p. 175), a questão não reside em um centro que irradia significado; o objetivo é encontrar o bom fio a percorrer, uma forma aceitável da continuidade desvinculada da consistência.

A dinâmica de neutralização de oposições vigora também no próximo quesito de reabilitação do “eu” na escrita barthesiana.

2.1.2.2 Valendo mais do que um efeito de linguagem

Temos procurado mostrar no trabalho de escrita de Barthes uma dinâmica de perturbação dos gêneros com os quais dialogam seus textos. Diferente da estratégia de contraproposta, que em um ataque contra a validade do sistema vigente busca suplantá-lo por um outro conjunto (implicitamente **melhor**) de regras e valores, a perturbação aponta para a insuficiência do sistema diante do irreduzível: dos seres, dos discursos, das obras, das possibilidades, que não se esgotam nas vias significantes pavimentadas pela convenção e/ou o

⁷⁴ **Vérité et consistance**

«La vérité est dans la consistance», dit Poe (*Eurêka*). Donc, celui qui ne supporte pas la consistance se ferme à une éthique de la vérité; il lâche le mot, la proposition, l'idée, dès qu'ils *prennent* et passent à l'état de solide, de *stéréotype* (*stéréos* veut dire *solide*). (BARTHES, 1995, p. 61, grifos do autor)

⁷⁵ “retomando uma velha noção aristotélica, a de *dóxa* (opinião corrente, geral, “provável”, mas não “verdadeira”, “científica”), diremos que é a *dóxa* que é a mediação cultural (ou discursiva) através da qual o poder (ou o não-poder) fala: o discurso encrático é um discurso conforme à *dóxa*, submisso aos seus códigos, que são, eles próprios, as linhas estruturantes da sua ideologia (BARTHES, 2012e, p. 127-128, grifos da edição)

bom-senso. Barthes distende e retorce a escrita íntima em “Incidentes” e a autoescrita no *Roland Barthes*, apontando o tempo todo para a irredutibilidade da escrita a uma expressão/referência, implícita no senso comum desses quadros genéricos.

Quando a escrita do eu esburaca-o a ponto de torná-lo uma aventura conjunta de autor e leitor, perde importância o desvendamento. Inutilizada a convenção da exibição, cai também o ocultamento como contravalor. É nesse contexto que o arraigamento da escrita em uma biografia pode se dar de maneira não-simplificada, como projeto.

Lemos esse projeto de inclusão de um certo “eu” na escrita como recorrência de uma questão já assinalada aqui: a reivindicação “valho mais do que aquilo que escrevo”. Os diários se apresentam, no escopo de nosso exame, como um espaço de ensaio do pulo do gato, de exercício de uma escrita muito específica, que incorpora, pela figuração e recursos narrativos, traços do corpo do escritor irrecuperavelmente na imagem de autor. Vemos como parte desse processo a opção por centrar os cursos do Collège em fantasmas, absolutamente pessoais. Nessa situação angustiante de impor a um auditório virtualmente mudo seus desejos⁷⁶, como fazê-los atrativos?

É o mesmo incômodo sobre o diário também já mencionado aqui, e cuja resposta era “não ligam a mínima”: o sujeito “jogado entre duas linguagens, uma expressiva, outra crítica”⁷⁷ (BARTHES, 1984, p. 18), pendia para a crítica na medida em que havia sempre uma proposta falar-sobre, mesmo que imprecisa ou deceptiva, oferta em seus livros. Uma imagem: um subterfúgio para medicar cachorros: ocultar em um pedaço de comida a drágua do remédio. Em escritos falar-sobre, o escritor, como a pílula, não está ausente do pacote, mas vem a contrabando. Nos diários, pelo contrário, o convite implícito é o inverso: “o escritor menos a obra” (BARTHES, 1995, p. 77): o grande atrativo é o nome de autor; o interesse flui daquele que fala para o que está sendo dito, contra a corrente do que ocorre em escritos mais

⁷⁶ Conforme apontado por PINO (2014, p. 5); “Imaginemos que eu seja professor: fico falando, sem fim, para e diante de alguém que não fala. Sou aquele que diz *eu* (...) sou aquele que, a pretexto de *expor* um saber, *proponho* um discurso, que *nunca sei como é recebido*, de modo que nunca tenho a garantia de uma imagem definitiva, mesmo ofensiva, que me *constituísse* (...). mal fiz sorrir a platéia com alguma observação “fina”, mal a tranquilizei com algum estereótipo progressista, sinto toda a complacência dessas provocações; lamento a pulsão histórica, quisera recuperá-la, preferindo tarde demais um discurso austero a um discurso galante (...); se, de fato, algum sorriso responde à minha observação ou algum assentimento à minha intimidação, imediatamente me persuado de que tais cumplicidades manifestadas provêm de imbecis ou de adúladores (descrevo aqui um processo imaginário); eu, que procuro a resposta e me deixo levar a provocá-la, basta responderem para que desconfie; e se tenho um discurso tal que esfrie ou afaste qualquer resposta, nem por isso me sinto mais *afinado* (no sentido musical); porque me será mesmo necessário me vangloriar da solidão da minha fala, dar-lhe o álibi dos discursos missionários (ciência, verdade, etc.).” (BARTHES, 2012d, p. 389-390, grifos do autor)

⁷⁷ “ballotté entre deux langages, l’un expressif, l’autre critique” (BARTHES, 2011a, p. 20)

ligados ao regime delocutivo. No caso de escritos íntimos de pessoas públicas, como era o próprio Barthes, o interesse prévio está fincado em um “corpo público”⁷⁸, a imagem de autor, e o pacto de contato (leitura) é deslocado do desvendamento/conhecimento para a confirmação, comparação do ethos do narrador do diário ao gabarito de uma imagem autoral prévia.

Ao preocupar-se (por escrito) em valer mais do que aquilo que escreve, Barthes assinala que há algo que, se não antecede a escrita, excede-a, no sentido de não estar **completamente** limitado a ela. Para que “liguem a mínima” para esse excedente extratextual onde está parte do valor que o narrador barthesiano se atribui será necessária sua inclusão no espaço valorativo do texto, e de modo a esboçar um desenho de leitura que esquive um indesejado modo-de-usar tal excedente, como a expressividade: é preciso incluir no texto o grão de um “eu” em termos que não traga o lastro endoxal. Trata-se de um despejar com escavadeira de Roland na imagem autoral de Barthes, viabilizando fluxo clandestino do afeto dos leitores para o corpo do escritor. Vejamos alguns procedimentos utilizados em dois textos nos quais identificamos retornos amigáveis do eu: “Noites de Paris” e *A Câmara Clara*.

“Noites de Paris” aproxima-se bastante do diário, aliás do mesmo ano de 1979, que tem um trecho reproduzido no artigo “Deliberação”, cujo último parágrafo trazemos a título de ilustração:

Paris, 25 de abril de 1979

Noite vã.

(...)

Tomei depois a rua dos Bourdonnais, deserta e sinistra. Um motorista perguntou-me onde ficava o BHV: coisa esquisita, ele só parecia conhecer a abreviação e nem sequer sabia onde, ou mesmo o que era o Hôtel de Ville. Na galeria do Impasse (estropiado), fiquei decepcionado: não pelas fotografias de D.B. (são janelas, cortinas azuis fotografadas em sobretons com Polaroid), mas pelo ambiente gelado do *vernissage*: W. não estava lá (provavelmente na América ainda), R. também não (ia me esquecendo: eles estão brigados). D.S., bela e imponente, disse-me: “É bonito, não é? – Sim, é bonito” (mas é pouco, não há o suficiente, acrescentei comigo mesmo). Tudo aquilo estava pobre. E, como ao envelhecer estou ficando cada vez com mais coragem de fazer o que me agrada, depois de dar uma volta rápida na sala (...) saí à francesa, e lancei-me numa vagabundagem pouco útil, de ônibus em ônibus e de cinema em cinema. Eu estava gelado, fiquei com medo de pegar uma bronquite (pensei nisso várias vezes). Para terminar, aqueci-me um pouco no Flore, comendo ali alguns ovos e tomando um copo de bordeaux, embora tenha sido um dia muito ruim: público insípido e arrogante; nenhum rosto por que interessar-se ou sobre o qual fantasiar, ou ao menos fabular. O malogro lamentável

⁷⁸ **Le corps pluriel**

(...) J’ai un corps digestif, j’ai un corps nauséux, un troisième migraineux, et ainsi de suite (...). Et en plus de ces corps publics (littéraires, écrits), j’ai, si je puis dire, deux corps locaux (...).” (BARTHES, 1995, p. 63)

da noite levou-me a tentar aplicar finalmente a reforma de vida que tenho na cabeça há muito tempo. Disso esta primeira nota é o vestígio.⁷⁹ (BARTHES, 2012b, p. 457)

Meses mais tarde, outra “noite vã”, desta vez parte do conjunto publicado como “Noites de Paris”:

10 de setembro de 1979

Ontem, no fim da tarde, no Flore, eu estava lendo os *Pensamentos* de Pascal; (...). Fora, faz um tempo tempestuoso, há gotas de chuva – e, naturalmente, táxi não. Com Saul T., esta noite nada excêntrico, terno cinza de passeio, camisa vermelha, desistimos do Bofinger e vamos ao pequeno chinês da rua de Tournon. Saul parece deprimido e a noitada se arrasta; fico entediado, interesse-me pelos nossos vizinhos: uma negra opulenta para quem o garçonzinho vietnamita joga umas cantadas, dois franceses dos quais um é bastante bonito; ele colocou ao lado dele sua carteira e, em cima, umas chaves; o outro desce duas vezes para urinar; eles falam de tênis, pronunciam bem à francesa *Flushing Meadows*, *Wimbledon*, tomam vinho rosé. Era, entretanto, o dia em que o jogo lançado em julho devia resolver-se, Saul devia dar-me uma resposta. Mas eu já não o desejava, estava cansado, até sem ânimo para terminar o jogo. Não disse nada, e ele tampouco, sem dúvida. Depois de tudo, era isso a dupla resposta. Excelente método para secar o desejo: contrato a longo termo; isso acaba caindo sozinho. Na cama, terminei o *Dante* de Renucci; como é ruim! Não consigo tirar nada dele.⁸⁰ (BARTHES, 2004d, p. 102)

Nesses dois excertos, podemos encontrar similaridades: ambos são datados, um deles localizado também no espaço; há identificação nominal de lugares e pessoas, por vezes

⁷⁹ Paris, 25 abril 1979

Vaine soirée.

(...)

Je pris ensuite la rue des Bourdonnais, déserte et sinistre. Un automobiliste m’a demandé où était le BHV: chose bizarre, il ne semblait connaître que l’abréviation et ne savait pas du tout où ni même ce qui était l’Hôtel de Ville. A la galerie de l’Impasse (lépreux), j’ai été déçu: non par les photographies de D. B. (ce sont des fenêtres, des rideaux bleus pris en camafeu au Polaroid), mais par l’atmosphère glacée du vernissage: W. n’était pas là (probablement encore en Amérique), R. non plus (j’oubliais: ils sont brouillés). D. S., belle et imposante, m’a dit: «C’est beau, n’est-ce pas? – Oui, c’est beau» (mais c’est court, il n’y en a pas assez, ajoutai-je en moi-même). Tout cela était pauvre. Et, comme en vieillissant j’ai de plus en plus le courage de faire ce qui me plaît, après un second tour rapide de la salle (...), j’ai filé à l’anglaise, et me suis enfoncé dans une vadrouille peu utile, d’autobus en autobus et de cinéma en cinéma. J’étais glacé, j’ai eu peur d’avoir pris une bronchite (j’y ai pensé plusieurs fois). Pour finir, je me suis un peu réchauffé au Flore, en y prenant des œufs et un verre de bordeaux, bien que ce fût un très mauvais jour: public insipide et arrogant; aucun visage auquel s’intéresser ou sur quoi fantasmer, ou tout au moins fabuler. L’échec lamentable de la soirée m’a poussé à essayer d’appliquer enfin la réforme de vie que j’ai en tête depuis longtemps. Ce dont cette première note est la trace. (BARTHES, 2002c, p. 677)

⁸⁰ 10 septembre 1979

Hier, en fin d’après-midi, au Flore, je lisais les *Pensées* de Pascal (...). Dehors, il fait orageux, il y a des gouttes de pluie – et naturellement pas de taxi. Avec Saul T., ce soir nullement excentrique, costume gris de ville, chemise rouge, nous renonçons à Bofinger et allons au petit chinois de la rue de Tournon. Saul paraît déprimé et la soirée se traîne, je m’ennuie, m’intéresse à nos voisins: une négresse opulente à qui le petit serveur vietnamien fait un gringue saccadé, deux Français dont l’un est assez beau; il a posé à côté de lui sa trousse de poche et dessus des clefs; l’autre descend pisser deux fois; ils parlent de tennis, prononcent très à la française *Flushing Meadows*, *Wimbledon*, boivent du rosé. C’était pourtant le soir où le jeu posé en juillet devait se résoudre, Saul devait me donner sa réponse. Mais je ne le désirais plus, j’étais fatigué, sans même l’entrain de finir le jeu. Je n’ai rien dit, et lui non plus, bien sûr. Après tout, c’était ça la double réponse. Excellente méthode pour éponger le désir: contrat à long terme; cela tombe tout seul. Au lit, fini le *Dante* de Renucci; que c’est mauvais! Je n’en tire rien. (BARTHES, 2004b, p. 108)

indicadas por iniciais. Embora os nomes próprios apareçam também em “Incidentes”, em “Noites de Paris” sua utilização tem efeitos diversos, em vista da maior facilidade de o público leitor identificar as pessoas tornadas personagens do diário: por exemplo, de posse das iniciais D.B. e da informação que é um fotógrafo que expunha em abril de 1979 uma série de trabalhos explorando cortinas azuis, não é difícil supor que se trate do autor da fotografia que faz as vezes de prólogo d’*A Câmara Clara*, Daniel Boudinet. Não é de nosso interesse empreender uma decifração; notamos apenas que ela se apresenta como uma possibilidade nada remota de leitura, em função do nome de autor. Saber que “Incidentes” é texto barthesiano não ajuda a identificar Amidu, Siri ou outros ali nomeados; em “Noites de Paris”, certos personagens são pessoas públicas (Philippe Sollers), e outras podiam ser reconhecidas por certos círculos contemporâneos ao diário, pois o nome Roland Barthes opera como chave e traça pontos, por exemplo de “F.W.” (p. 65, 89) a François Wahl, de “Severo” (p. 90) a Severo Sarduy. Essa facilidade de estabelecimento de balizas extratextuais fortalece a potencialidade referencial da leitura, por sua vez robustecendo o vínculo entre o nome de autor e o escritor.

Nessa linha, vemos também que “Noites de Paris” se aproxima de lugares-comuns do gênero diário, não empreende algumas deformações operadas neste por “Incidentes”: as ações narradas estão centradas no narrador como agente e há referências a atividades e acontecimentos anteriores (uma reforma de vida, uma paquera-jogo) com desdobramentos no presente da narrativa, indicando sem cessar um intercâmbio entre a escrita e algo que a transborda. O afastamento com relação a “Incidentes” não é total: “Noites” mantém a opção por uma observação-descrição deslizando de desconhecidos: nota algumas características físicas e comportamentos, por vezes fabula um esboço de caracterização, deixado em suspenso:

26 de agosto de 1979

(...) Mais adiante, admiramo-nos com dois rapazes que estão comendo como casal: parecem pobres, malvestidos, não têm boa aparência, um tem jeito de norte-africano; o outro, de óculos escuros, tem mãos grandes e pouco limpas de trabalhador. O que estão fazendo aqui? Dois colegas de trabalho em folga?⁸¹ (BARTHES, 2004d, p. 73)

⁸¹ 26 août 1979

(...) Plus loin, nous nous étonnons de ceux garçons qui mangent en couple: ils paraissent pauvres, mal habillés, ils ont mauvaise mine, l’un a l’air d’un Nord-Africain, l’autre, à lunettes noires, a des grosses mains pas nettes de travailleur. Qui font-ils ici? Deux copains de travail en goguette?

9 de setembro de 1979

(...) na Sauna V, (...) única singularidade, um árabe, nada jovem mas nada feio, interessa-se pelos europeus. Visivelmente sem pedir dinheiro, pega no pinto deles, depois passa a outro; não se sabe o que ele quer.⁸² (ibid., p. 98)

A insistência na incerteza impede que a descrição se converta em dedução, em saber sobre o outro. Essa incerteza pode, à luz de outros escritos barthesianos, ser vista como um esquivar ativo da formação de imagens; em vista do que temos procurado desenvolver aqui, a incerteza pode participar também de um investimento na escrita expressiva, que busca distanciar-se do falar-sobre, de uma proposição de verdades “das idéias” (BARTHES, 2012b, p. 362), de uma escrita do outro que lhe impinge uma significação. Em “Noites” o movimento de incerteza na descrição releva a enunciação em curso, propõe que o narrador não sabe nada sobre os desconhecidos que o cercam, cuja figuração se afirma como despretensiosa, não-instrumental (ambientar a cena, propiciar pensamentos X ou Y por parte do narrador), e repousaria sobre uma captura circunstancial da atenção do narrador, viria “romper com a natureza uniformemente intelectual dos [seus] escritos passados (mesmo que numerosos elementos romanescos lhe alterem o rigor).”⁸³ (BARTHES, 2012b, p. 362-363).

O “eu” delineado por essa suspensão toma para si como característica constitutiva uma ignorância, que poderia ser considerada antípoda do lugar-comum do intelectual, se também sua presença em Barthes não fosse retorcida: a ignorância não tem caráter lacunar, de inabilidade de compreender o que se passa; apresenta-se como afirmação do irredutível, do obtuso da experiência e do próprio ato de narrar.

Contudo, essa descrição deslizante é reservada aos desconhecidos. Aos conhecidos, os retratados (aqueles que, sabe-se, serão reconhecidos na leitura, isto é, cuja escrita inevitavelmente produz imagem), a significação cai sobre a interação: procura-se compreender o que se pensa que o outro quer comunicar, sem deduções à revelia:

À noite, jantar na casa de J.-L. (...). Darlame falou muito (logo um pouco embebedado de vinho); entendi, ao cabo de algum tempo, que era mais ou menos para mim (para me seduzir); existe há muito tempo uma contenda entre nós e, pela primeira vez, havia da parte dele uma ação de linguagem positiva; mas eu estava embaraçado pela presença de Éric M. e de J.-L. P. Quando fui embora, cedo, ele quis

⁸² 9 septembre 1979

(...) au Bain V, (...) seule singularité, un Arabe, pas jeune mais pas mal, s'intéresse aux Européens. Visiblement sans demander d'argent, il leur touche la queue puis passe à un autre; on ne sait ce qu'il veut. (BARTHES, 2004b, p. 103)

⁸³ qu'elle rompe avec la nature uniformément intellectuelle de mes écrits passés (même si bien des éléments romanesques en altèrent la rigueur). (BARTHES, 2002b, p. 470)

ir comigo; no elevador, dei-lhe um beijo, coloquei a cabeça no seu pescoço; mas, seja porque não fosse o seu “gênero”, seja por outra reticência, ele só respondeu imperfeitamente. Acompanhei-o no táxi, segurando a sua mão, até Clichy (atravessando toda Paris).⁸⁴ (BARTHES, 2004d, p. 84)

O tom das “Noites” é confidencial, para o que contribui a discussão de experiências eróticas e românticas, pois convencionalmente são temas privados, reservados a interlocutores que possam bem acolhê-los, em especial quando a maior parte das paqueras são desventuras. Essa frustração figurada favorece o tom íntimo – ou, ao menos, queixoso: entabula uma conversa com alguém próximo o suficiente para receber sem pensar mal do narrador sua decepção com o ambiente do *vernissage* da exposição de D. B., com o livro de Renucci, especialmente tendo em vista que o pronunciamento de um crítico sobre um livro traz a expectativa de uma análise corroborativa. A leitura antes de dormir, inclusive, é uma atividade figurada que sinaliza o intercâmbio entre o âmbito íntimo, “extracurricular”, e a imagem de autor: as *Memórias de além-túmulo* são referência frequente no curso ministrado por Barthes no Collège poucos meses após a redação do diário – de que, aliás, seis das nove referências fornecidas são escritos íntimos de escritores (BARTHES, 2003a, p. 185-186), diários e correspondência de que são citadas principalmente passagens relacionadas à escrita. Temos assim que o “eu” de “Noites”, como um erro de impressão, não coincide totalmente com a imagem de autor nem está dela completamente descolado; em outros termos, não está circunscrito à escrita na enunciação em curso, nem investe no completo contrário, “o escritor menos a obra”; antes, propõe o escritor-em-obra, o diário como zona franca de fluxo entre a prática de escrita e tudo o que ainda não faz parte dela, agrupado em torno de uma subjetividade à moda enxame, sem contornos definidos, constituída de pontos mutáveis, em certa medida permutáveis, instáveis e em relação recíproca com o conjunto: afinados a seu movimento, informadores dessa conformação.

Para pensar melhor nessa questão, voltemos, por fim, aos primeiros trechos citados neste item. Neles podemos distinguir, em “Noites” e no diário reproduzido em “Deliberação” um certo empenho de conhecimento: “O malogro lamentável da noite levou-me a tentar

⁸⁴ Le soir, dîner chez J.-L. (...). Darlame a parlé beaucoup (très vite un peu saoul de vin); j’ai compris au bout d’un certain temps que c’était plus ou moins pour moi (pour me séduire); il y a puis longtemps un contentieux entre nous et, pour la première fois, il y avait de sa part une action de langage positive; mais j’étais gêné par la présence d’Eric M. et de J.-L. P. Quand je suis parti, tôt, il a voulu partir avec moi; dans l’ascenseur, je l’ai embrassé, j’ai mis ma tête dans son cou; mais, soit que ce ne fût pas son «genre», soit autre réticente, il n’a répondu qu’imparfaitement. Je l’ai raccompagné en taxi, lui tenant la main, jusqu’à Clichy (tout Paris traversé). (BARTHES, 2004b, p. 92)

aplicar finalmente a reforma de vida que tenho na cabeça há muito tempo”⁸⁵ (BARTHES, 2012b, p. 457); “Excelente método para secar o desejo: contrato a longo termo; isso acaba caindo sozinho”⁸⁶ (BARTHES, 2004d, p. 102). As duas entradas de diário são fechadas com uma “moral da história”: não se pode esticar muito o desejo, o malogro de mais uma noite torna claro que é preciso mudar de vida para evitar a sucessão de noites malogradas. Ao mesmo tempo em que a escrita se volta a um exterior, ela não estabelece com ele uma relação de colheita-reprodução, e sim busca um intercâmbio: é também um espaço de ação na experiência.

A dinâmica pode ser pensada a partir do termo usado por Barthes para arrematar: “O malogro lamentável da noite levou-me a tentar aplicar finalmente a reforma de vida que tenho na cabeça há muito tempo. Disso esta primeira nota é o **vestígio**.” (BARTHES, 2012b, p. 457, grifo nosso). A narração é colocada em primeiro plano pelo dêitico, e sua caracterização como vestígio coloca a escrita do diário como a um tempo diretamente ligada a um acontecimento e dele distinta – uma pegada não é uma pisada mas não existe sem a pisada. Ao mesmo tempo, a perspectiva de que o caminho trilhado será refeito tem suas próprias implicações. As noites, ou noitadas, espaço do não-trabalho, ou ao menos da não-escrita, são invadidas pela prática do diário; pelas indicações figuradas, redigido na manhã seguinte, porém a própria deliberação de que as noitadas percorrerão também o ciclo da escrita é suficiente para introduzir uma dobra em seu tecido: quem mantém um diário passa a escrever sua vida, a incluir nas experiências a perspectiva de se/como passarão à escrita, operando uma contaminação mútua entre escrita e vida.

Uma mistura semelhante ocorre n’*A Câmara Clara*. Comentamos anteriormente a figuração de um dado biográfico do escritor – o luto materno – e mencionamos manobras autorais de construção de uma enunciação destensionada, que, à diferença de escritos anteriores, não obstrui explicitamente a ligação do locutor ao escritor. Algumas precauções criam um certo distanciamento entre eles, conforme veremos no próximo capítulo; por ora, nos ocuparemos dos recursos de aproximação. Para tanto, vejamos o primeiro fragmento do livro:

⁸⁵ L’échec lamentable de la soirée m’a poussée à essayer d’appliquer enfin la réforme de vie que j’ai en tête depuis longtemps. (BARTHES, 2002c, p. 677)

⁸⁶ Excellente méthode pour éponger le désir: contrat à long terme; cela tombe tout seul. (BARTHES, 2004b, p. 108)

1

Um dia, há muito tempo, dei com uma fotografia do último irmão de Napoleão, Jerônimo (1852). Eu me disse então, com um espanto que jamais pude reduzir: “Vejo os olhos que viram o Imperador.” Vez ou outra, eu falava desse espanto, mas como ninguém parecia compartilhá-lo, nem mesmo compreendê-lo (a vida é, assim, feita a golpes de pequenas solidões), eu o esqueci. Meu interesse pela Fotografia adquiriu uma postura mais cultural. Decreei que gostava da Foto *contra* o cinema, do qual, todavia, eu não chegava a separá-la. Essa questão se fazia insistente. Em relação à Fotografia, eu era tomado de um desejo “ontológico”: eu queria saber a qualquer preço o que ela era “em si”, por que traço essencial ela se distinguia da comunidade das imagens. Um desejo como esse queria dizer que, no fundo, fora das evidências provenientes da técnica e do uso e a despeito de sua formidável expansão contemporânea, eu não estava certo de que a Fotografia existisse, de que ela dispusesse de um “gênio” próprio.⁸⁷ (BARTHES, 1984, p. 11-12, grifo do autor)

A dicção de *Câmara* se aproxima dos artigos e ensaios, no sentido de que Barthes parece simplesmente entrar direto no discurso, sem apontar a máscara enunciativa como fizera nos dois livros anteriores. Há mesmo uma ausência, destacada por Roger, de justificativas, prefácio ou outras formas de *captatio*:

(...) *A Câmara Clara* é sem justificção também no sentido mais comum: Barthes não sente qualquer necessidade de se justificar nele, como fazia ainda na abertura de *Roland Barthes por Roland Barthes*, ou no prefácio de *Fragmentos...*, por uma *captatio* retórica em que se obrigava a produzir o esboço de uma teoria do sujeito, ou ainda a exibir um protocolo de enunciação; nesse respeito, é forte o vínculo entre o “livro do Eu” e *Fragmentos...*, livros do *sujeito inocentado* por diversos projetos de “simulação”: fazer como se eu fosse Roland Barthes, fazer como se eu fosse “um apaixonado que fala e que diz...”. (...) Nesse sentido, *A Câmara clara* é também o único livro íntimo de Barthes. Nem prefácio, nem post-scriptum; lá não há nada enquadrando a escrita; o livro não prepara mais o território do escritor, não mais gere sua retirada. Daí, talvez, sua força.⁸⁸ (1986, p. 198, grifos do autor, tradução nossa)

O livro a princípio propõe acompanharmos alguém no périplo de investigação da Fotografia. Em verdade, não há convite explícito nem paratextual argumentando o interesse

⁸⁷ 1

Un jour, il y a bien longtemps, je tombai sur une photographie du dernier frère de Napoléon, Jérôme (1852). Je me dis alors, avec un étonnement que depuis je n’ai jamais pu réduire: «Je vois les yeux qui ont vu l’Empereur.» Je parlais parfois de cet étonnement, mais comme personne ne semblait le partager, ni même le comprendre (la vie est ainsi faite à coups de petites solitudes), je l’oubliai. Mon intérêt pour la Photographie prit un tour plus culturel. Je décrétai que j’aimais la Photo *contre* le cinéma, dont je n’arrivais pas cependant à la séparer. Cette question insistait. J’étais saisi à l’égard de la Photographie d’un désir «ontologique»: je voulais à tout prix savoir ce qu’elle était «en soi», par quel trait essentiel elle se distinguait de la communauté des images. Un tel désir voulait dire qu’au fond, en dehors des évidences venues de la technique et de l’usage et en dépit de sa formidable expansion contemporaine, je n’étais pas sûr que la Photographie existât, qu’elle disposât d’un «génie» propre. (BARTHES, 2004b, p. 13-14)

⁸⁸ (...) *sans justification*, *la Chambre claire* l’est aussi au sens le plus ordinaire: Barthes n’éprouve nul besoin de s’y justifier, comme il faisait encore en tête de *Roland Barthes par Roland Barthes*, ou dans la préface de *Fragmentos...*, par une *captatio* rhétorique qui s’obligeait à produire pour titres l’esquisse d’une théorie du sujet, ou encore à exibir un protocole d’énonciation; à cet égard, le lien est fort entre le «livre du Moi» et *Fragmentos...*, livres du *sujet innocenté* par divers projets de «simulation»: faire comme si j’étais Roland Barthes, faire comme si j’étais «un amoureux qui parle et qui dit...». (...) En ce sens, *la Chambre claire* est aussi le seul livre intime de Barthes. Ni préface ni post-scriptum; on n’y trouvera plus rien de ce qui encadrerait l’écriture; le livre n’aménage plus le territoire de l’écrivain, il ne lui ménage plus de retraite. D’où, peut-être, sa force.

da leitura, como ocorre nos *Fragmentos*, nos prefácios de *Sade*, *Fourier*, *Loyola* e de *S/Z*, entre outros. O livro apresenta como página de rosto uma fotografia com aspecto de umbral e abre-se por uma frase de formulação narrativa, quase fabulosa. Por meio dessa frase, o projeto é radicado fora da escrita, em uma inquietação. Essa inquietação não é dada como demonstrável, como o fôra o método analítico do *S/Z*; tampouco é oferecida para apropriação do leitor, como as categorias prazer/gozo do *Prazer do Texto*; ela é proposta como uma “pequena solidão”, fora de toda possibilidade de partilha. Mesmo no momento da enunciação, em um dispositivo comunicacional como o livro, ainda é reivindicado um caráter absolutamente pessoal para o interesse na fotografia. Inicialmente, é como se fôssemos convidados não a uma aventura de conhecimento ou a uma experiência estética, mas a algo muito mais simples: ouvir uma história, com toda a dimensão de contato interpessoal.

Tal história tem antecedentes: há recuperação de afirmações anteriores sob a égide do nome de autor Roland Barthes a respeito da fotografia; revisão das posições, revelação de bastidores. É especialmente iluminadora a ausência de tensionamento da continuidade do “eu”, empreendido tantas vezes sob a mesma assinatura. Um dos elementos que suavizam a problematização do “eu” como questão enunciativa em *Câmara* é o mesmo a possibilitar os métodos investigativos adotados no percurso: a proeminência concedida à relação entre o narrador e a matéria narrada, tanto na narração de *Câmara* quanto nas fotografias ali remexidas.

Notamos anteriormente que em “Noites de Paris”, ao contrário de “Incidentes”, o protagonismo das narrativas era quase sempre do próprio narrador; algo semelhante se passa no último livro de Barthes:

Mais valia, de uma vez por todas, transformar em razão minha declaração de singularidade e tentar fazer da “antiga soberania do eu” (Nietzsche) um princípio heurístico. Resolvi tomar como ponto de partida de minha busca apenas algumas fotos, aquelas que eu estava certo de que existiam *para mim*. Nada a ver com um *corpus*: somente alguns corpos. (...) Aceitei então tomar-me por mediador de toda a Fotografia: eu tentaria formular, a partir de alguns movimentos pessoais, o traço fundamental, o universal sem o qual não haveria Fotografia.⁸⁹ (BARTHES, 1984, p. 19, grifo do autor)

⁸⁹ Mieux valait, une bonne fois par toutes, retourner ma protestation de singularité en raison, et tenter de faire de «l'antique souveraineté du moi» (Nietzsche) un principe heuristique. Je résolus donc de prendre pour départ de ma recherche à peine quelques photos, celles dont j'étais sûr qu'elles existaient *pour moi*. Rien à avoir avec un corpus: seulement quelques corps. (...) J'acceptai donc de me prendre pour médiateur de toute la Photographie: je tenterais de formuler, à partir de quelques mouvements personnels, le trait fondamental, l'universel sans lequel il n'y aurait pas de Photographie. (BARTHES, 2011a, p. 21-22)

Ao colocar-se como referencial da investigação, o narrador de *Câmara* faz-se pilar e constituinte do discurso. Isso é levado a cabo de uma maneira bastante específica, que se aproxima do proposto por Barthes sobre ao haiku no curso “A Preparação do Romance”: um “eu” discursivo sereno, pois “nunca pode tratar-se senão do *meu* corpo” (BARTHES, 2005a, p. 134, grifo do autor)⁹⁰. Sem recursos de ocultamento, como abreviar os nomes por letras ou iniciais, nem cautelas de evidenciação da máscara enunciativa (como “tudo isso deve ser considerado como dito por um personagem de romance”, no *Roland Barthes*, ou “é um apaixonado que fala e diz”, em *Fragmentos*), a subjetividade em questão em *Câmara* é afetiva: tocada pelo *punctum*, espantada diante do irmão de Napoleão, ferida pela morte da mãe. Em termos do fragmento 1 do livro: o que distinguia a fotografia da comunidade das imagens é que nela coexistem técnica discursiva e o incontornável de uma presença, um corpo, da mesma forma como pode acontecer na enunciação barthesiana às voltas com um “bom eu”: nos romances em que Barthes diz fundar seu desejo de escrita, a presença, tanto quanto o “eu” que traçamos em *Câmara*, estão relacionados em pequeno grau a uma verificabilidade referencial e, avassaladoramente, a uma verdade do afeto que acompanha o grama de referente:

“Momento de verdade” = (...) Momento de uma história, de uma descrição, de uma enunciação, nó repentino no *cursus* da leitura, que adquire um caráter excepcional: conjunção de uma emoção que submerge (até as lágrimas, até a agitação) e de uma evidência que imprime em nós a certeza de que aquilo que lemos é a verdade (foi a verdade).⁹¹ (BARTHES, 2005a, p. 215-216)

Portanto, *Momento de Verdade*: a) no plano do sujeito: arrebatamento emotivo, grito visceral (sem expressão histérica): o corpo se junta à metafísica (...)
Momento de verdade = quando a própria Coisa é atingida pelo Afeto; nada de imitação (realismo), mas coalescência afetiva; (...) Momento do *Intratável*: não se pode interpretar, nem transcender (...)⁹² (ibid., p. 219-221)

⁹⁰ “(...) o corpo está ali, sem que o enunciado tenha de dizer *eu*, pois nunca pode tratar-se senão do *meu* corpo” (BARTHES, 2005a, p. 134, grifo do autor). / “le corps est là, sans que l’*enoncé* ai à dire *je*, car il ne peut jamais s’agir que de *mon* corps. (BARTHES, 2003a, p. 107, grifo do autor)

⁹¹ «Moment de vérité» = (...) Moment d’une histoire, d’une description, d’une énonciation, nœud brusque du *cursus* de lecture, qui prend un caractère exceptionnel: conjonction d’une émotion qui submerge (jusqu’aux larmes, jusqu’au trouble) et d’une évidence qui imprime en nous la certitude que ce que nous lisons est la vérité (a été la vérité). (BARTHES, 2003a, p. 156)

⁹² (...) des moments de Mort et d’Amour; sans doute faut-il cela pour faire un moment de vérité. (...)
Donc, *Moment de vérité*: a) Au plan du sujet: arrachement émotif, cri viscéral (sans expression hystérique) le corps rejoint la métaphysique (...); dans le moment de vérité, le sujet (lisant) touche à nu le «scandale» humain: que la mort de l’amour existent en même temps (...).
Moment de vérité = quand la Chose même est atteinte par l’Affect; pas d’imitation (réalisme), mais coalescence affective; (...) Moment de l’*Intraitable*: on ne peut ni interpréter, ni transcender (...). (BARTHES, 2003a, p. 158-159)

A verdade do afeto e a verdade do “eu” em *Câmara* se alimentam mutuamente, atualizando um corpo ao texto e um corpo no texto, fornecendo a um pontos de ancoragem e ao outro, de fuga, fazendo vibrar ambos sobre a pausa entre linguagem e experiência, reestabelecendo um contato complexo, multidirecional.

Todo o livro *A Câmara Clara* é permeado por uma agonia da passagem do afeto ao texto, por exemplo na busca da localização e descrição de cada *punctum*:

(...) não sou eu que vou buscá-lo (...), é ele que parte da cena, como uma flecha, e vem me transpassar. Em latim existe uma palavra para designar essa ferida, essa picada, essa marca feita por um instrumento pontudo; essa palavra me serviria em especial na medida em que remete também à idéia de pontuação e em que as fotos de que falo são, de fato, como pontuadas, às vezes até mesmo mosqueadas, com esses pontos sensíveis; essas marcas, essas feridas são precisamente pontos. (...) O *punctum* de uma foto é esse acaso que, nela, me *punge* (mas também me mortifica, me fere). (BARTHES, 1984, p. 46, grifos do autor)

Com muita frequência, o *punctum* é um “detalhe”, ou seja, um objeto parcial. Assim, dar exemplos de *punctum* é, de certo modo, *entregar-me*.⁹³ (ibid., p. 69, grifos do autor)

(...) das duas crianças anormais de uma instituição de New Jersey (fotografadas em 1924 por Lewis H. Hine), não vejo as cabeças monstruosas e os perfis deploráveis (isso faz parte do *studium*); o que vejo (...) é o detalhe descentrado, a imensa gola Danton do garoto, o curativo no dedo da menina (...).⁹⁴ (ibid., p. 78)

Em particular na primeira parte do livro, em que a edição agrupa o texto e reproduções das fotos perscrutadas pelo narrador barthesiano, a dinâmica retoma em parte o que propusemos a respeito de “Incidentes”: o narrador oferece ao leitor suas pontadas afetivas, com o acréscimo do referente (a foto). Esse movimento comporta também uma caracterização: após precisar o *punctum* das crianças excepcionais, declara: “sou um selvagem, uma criança – ou um maníaco; mando embora todo saber, toda cultura, abstenho-me de herdar de um outro olhar”⁹⁵ (BARTHES, 1984, p. 78-80). A opção metodológica pelo afeto participa assim de uma constituição do narrador.

Há também o esforço de fluxo do texto ao afeto, tentando fazer com que no livro caiba, estremeça a verdade do amor e do luto pela mãe do narrador:

⁹³ Très souvent, le *punctum* est un «détail», c’est-à-dire un objet partiel. Aussi, donner des exemples de *punctum*, c’est, d’une certaine façon, *me livrer*. (BARTHES, 2011a, p. 73, grifos do autor)

⁹⁴ (...) des deux enfants débiles d’une institution du New Jersey (photographiés en 1924 pour Lewis H. Hine), je ne vois guère les têtes monstrueuses et les profils pitoyables (cela fait partie du *studium*); ce que je vois, (...) c’est le détail décentré, l’immense col Danton du gosse, la poupée au doigt de la fille (...). (BARTHES, 2011a, p. 82)

⁹⁵ je suis un sauvage, un enfant – ou un maniaque; je congédie tout savoir, toute culture, je m’abstiens d’hériter d’un autre regard (BARTHES, 2011a, p. 82)

A Cor, para mim, é um ornato posticho, uma maquiagem (tal como a que é usada nos cadáveres). Pois o que me importa não é a “vida” da foto (noção puramente ideológica), mas a certeza de que o corpo fotografado vem me tocar com seus próprios raios, e não com uma luz acrescentada depois.

(Assim, a Fotografia do Jardim de Inverno, por mais pálida que seja, é para mim o tesouro dos raios que emanavam de minha mãe criança, de seus cabelos, de sua pele, de seu vestido, de seu olhar, *nesse dia*.) (BARTHES, 1984, p. 122-123, grifo do autor)⁹⁶

O narrador de *Câmara* é consideravelmente conflado no nome de autor Barthes. O êxito na conjugação de texto e afeto é obtido pela substituição de uma dinâmica transmissiva, de passagem afeto-texto-afeto, por uma dinâmica de vestígio trabalhado em monumento. Assim como a nota de “Noites” que preserva um resquício da vontade do narrador de mudar de vida, o luto integra *Câmara* como vestígio: sem pretensão de ser a transcrição de um sentimento extratextual, o luto traz a nesga biográfica a um plano discursivo (figurativo) e desempenha também uma função textual, como prova dos nove do método:

Leio ao mesmo tempo: *isso será e isso foi*; observo com horror um futuro anterior cuja aposta é a morte. Ao me dar o passado absoluto da pose (aoristo), a fotografia me diz a morte no futuro. O que me punge é a descoberta dessa equivalência. Diante da foto de minha mãe criança, eu me digo: ela vai morrer: estremeço, tal como o psicótico de Winnicott, *por uma catástrofe que já ocorreu*. Que o sujeito já esteja morto ou não, qualquer fotografia é essa catástrofe.⁹⁷ (ibid., p. 142, grifos do autor)

O vestígio do luto, sua incontornável ligação com o dado biográfico só faz incorporar este último em uma nova volta (textual) da espiral, infundir-lhe uma existência expressiva autossuficiente como narrativa. Da mesma forma, *Câmara* recusa a referencialidade à foto do Jardim de Inverno, que não é reproduzida no livro, mas nele existe textualmente: é descrita, escrita.

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

⁹⁶ La Couleur est pour moi un postiche, un fard (tel celui dont on peint les cadavres). Car ce qui m’importe, ce n’est pas la «vie» de la photo (notion purement idéologique), mais la certitude que le corps photographié vient me toucher de ses propres rayons, et non d’une lumière surajoutée.

(Ainsi, la Photographie du Jardin d’Hiver, si pâle soit-elle, est pour moi le trésor des rayons qui émanaient de ma mère enfant, de ses cheveux, de sa peau, de sa robe, de son regard, *ce jour-là*.) (BARTHES, 2011a, p. 128, grifo do autor)

⁹⁷ Je lis en même temps: *cela sera et cela a été*; j’observe avec horreur un futur antérieur dont la mort est l’enjeu. En me donant le passé absolu de la pose (aoriste), la photographie me dit la mort au futur. Ce qui me point, c’est la découverte de cette équivalence. Devant la photo de ma mère enfant, je me dis: elle va mourir: je frémis, tel le psychotique de Winnicott, *d’une catastrophe qui a déjà eu lieu*. Que le sujet en soit déjà mort ou non, toute photographie est catastrophe. (BARTHES, 2011a, p. 150, grifos do autor)

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 balastrada 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 (...) 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). Observei a menina e enfim reencontrei minha mãe. A claridade de sua face, a pose ingênua de suas mãos, o lugar que docilmente ela havia ocupado, sem se mostrar nem se esconder, sua expressão, enfim (...).⁹⁸ (BARTHES, 1984, p. 101-102)

(Não posso mostrar a Foto do Jardim de Inverno. Ela existe apenas para mim. Para vocês, não seria nada além de uma foto indiferente (...) nela, para vocês, não há nenhuma ferida.)⁹⁹ (ibid., p. 110)

O dado referencial-biográfico se faz, pela reiteração do narrador, indispensável, porém não esgota o desempenho textual do luto; atua antes como um obtuso grão de areia que impede a dissolução total do corpo no anonimato do texto. Como observa Bellocchio ao relacionar enunciação em Barthes e Benveniste:

Como enunciação, pois, a escritura implica o “lugar e a energia do sujeito” – como também a sua falta – e nela e a partir dela se torna possível uma gama de relações que se instauram em relação a esse sujeito na língua. Finalmente, a referência às projeções, (...) e aos sabores acaba por ligar a escritura a uma demanda pessoal, material, em relação com o mundo e com a língua. (BELLOCCHIO, 2014, p. 180)

A pesquisadora está pensando em especial na *Aula*, em que Barthes propõe a literatura como uma atividade de deslocamentos nos discursos de saber e na própria língua, uma prática cujos elementos ele pretende incorporar em seus cursos (2007). Vemos algo dessa dinâmica da escritura em *Câmara*, que trabalha discursivamente uma contiguidade de modos de falta e de presença do sujeito no texto. Temos assim um “eu” complexo: não está restrito a uma existência textual, nem precede dela. É a dupla recusa das convenções, ou o desvencilhar-se da dicotomia, que permite superar a necessidade da declaração “eu valho mais do que aquilo que escrevo”: ao incluir judiciosamente na escrita a biografia, “sem se mostrar nem se

⁹⁸ Cartonée, les coins mâchés, d’un sépia pâli, elle montrait à peine deux jeunes enfants debout, formant groupe, au bout d’un petit pont de bois dans un Jardin d’Hiver au plafond vitré. Ma mère avait alors cinq ans (1898), son frère en avait sept. Lui appuyait son dos à la balustrade du pont, sur laquelle il avait étendu son bras; elle, plus loin, plus petite, se tenait de face; on sentait que le photographe lui avait dit: «Avance un peu, qu’on te voie»; elle avait joint ses mains, l’une tenant l’autre par n doigt, comme font souvent les enfants, d’un geste maladroit. Le frère et la soeur (...) avaient posé côte à côte, seuls, dans la trouée des feuillages et des palmes de la serre (c’était la maison où ma mère était née, à Chennevières-sur-Marne). J’observai la petite fille et je retrouvai enfin ma mère. La clarté de son visage, la pose naïve de ses mains, la place qu’elle avait occupée docilement sans se montrer ni se cacher, son expression enfin (...). (BARTHES, 2011a, p. 106-107)

⁹⁹ (Je ne puis montrer la Photo du Jardin d’Hiver. Elle n’existe que pour moi. Pour vous, elle ne serait rien d’autre qu’une photo indifférente (...) en elle, pour vous, aucune blessure.) (BARTHES, 2011a, p. 115)

esconder”, de modo que a referência não se esgote na referencialidade, mas adquira espessura textual. Fratura de dois sistemas fechados, seguros: um em que o texto está superposto à experiência, outro em que o texto, e por conseguinte o autor, está dela exilado.

2.2 Instrumento sutil: os diários de Ana C.

Em Ana C. os diários são dicção arterial, e portanto passagem quase obrigatória para uma aproximação crítica de sua escrita. Na bibliografia em torno de Ana Cristina Cesar é corrente a acepção de que seus diários são “insinceros” – observação inclusive figurada em um dos poemas: “Binder diz que o diário é um artifício, que não sou sincera porque desejo secretamente que o leiam” (CESAR, 1983, p. 80). Acolhendo a cautela, gostaríamos de interrogar a opção por esse simulacro de intimidade que não abre mão do biográfico, mesmo se o trabalha “quase até a morte” (expressão barthesiana). Em vista disso, iniciaremos a reflexão retomando alguns pontos levantados por diferentes estudos sobre o trânsito pelo diário na escrita de Ana C.. Como contexto, trazemos um poema que não será aqui analisado, constando meramente como subsídio para que o leitor possa acompanhar melhor a breve revisão bibliográfica:

21 de fevereiro

Não quero mais a fúria da verdade. Entro na sapataria popular. Chove por detrás. Gatos amarelos circulando no fundo. Abomino Baudelaire querido, mas procuro na vitrina um modelo brutal. Fica boazinha, dor; sábia como deve ser, não tão generosa, não. Recebe o afeto que se encerra no meu peito. Me calço decidida onde os gatos fazem que me amam, juvenis, reais. Antes eu era 36, gata borralheira, pé ante pé, pequeno polegar pagar na caixa, receber na frente. Minha dor. Me dá a mão. Vem por aqui, longe deles. Escuta, querida, escuta. A marcha desta noite. Se debruça sobre os anos neste pulso. Belo belo. Tenho tudo que fere. As alemãs marchando que nem homem. As cenas mais belas do romance o autor não soube comentar. Não me deixa agora, fera. (CESAR, 1983, p. 76)

Na fortuna crítica de Ana Cristina Cesar avultam duas chaves de leitura dos diários enganosos: uma geracional, outra de gênero.

2.2.1 Tanta e tamanha companhia

Começaremos pela primeira: parte dos contemporâneos de Ana C., a chamada geração marginal, trabalhava com uma poetização do cotidiano, uma prática da poesia como flagra,

instantâneo, como nota Heloísa Buarque de Hollanda em suas *Impressões de Viagem*, publicadas em 1980:

Nos textos, uma linguagem que traz a marca da experiência imediata de vida dos poetas, em registros às vezes ambíguos e irônicos e revelando quase sempre um sentido crítico independente de compromentimentos programáticos. O registro do cotidiano quase em estado bruto informa os poemas e, mais do que um procedimento literário inovador, revela os traços de um novo tipo de relação com a literatura, agora quase confundida com a vida. São os já famosos “poemas marginais”. (HOLLANDA, 1992, p. 98)

Essa opção já foi relacionada a um retorno do recalque construtivista do trivial e do confessional¹⁰⁰, em prol de uma poesia espontânea, de captura do cotidiano, sem grandes rebuscamentos formais; também a uma retomada de um veio modernista oswaldiano, os poemas-piada e poemas-minuto, porém tão ressignificado quanto o Quixote de Ménard, na medida em que deixariam de ser procedimentos literários: “a poetização da experiência do cotidiano e não o cotidiano poetizado” (HOLLANDA, 1992, p. 101).

Em geral, essa estética marginal da espontaneidade e prosaísmo aparece na fortuna crítica de Ana C. como pano de fundo contra o qual se destaca o sofisticado trabalho literário da poeta. Cinco anos depois de Hollanda e menos generosa, em seu balanço da produção literária das mesmas décadas Flora Süssekind resume assim o que chama de egolatria na poesia marginal: “Midas do eu, na poesia; midas da poesia no cotidiano” (1985, p. 69). A fim de jogar o jogo do contraste, vejamos uma seleta dos poemas citados por Süssekind como ilustração:

Poesia
eu não te escrevo
eu te
vivo
e viva nós!
(Cacaso)

Take
Dá um flagra no ego
dispara
(Ledusha)

Compondo
pego a palavra no ar

¹⁰⁰ “comentava Luiz Costa Lima em artigo publicado em julho de 1978 na revista *José* n. 10: “a grande poesia brasileira da década de 1960 (refiro-me a Cabral e aos concretos) alimentou-se da negação do cotidiano – no que ele tinha de trivial – e do lirismo – enquanto confessionalismo. Dentro desses parâmetros, cotidiano e lirismo eram matérias excluídas do propósito privilegiado da *construção*.” ” (SÜSSEKIND, 1985, p. 69-70, grifos do autor)

no pulo paro
vejo aparo burilo
no papel reparo e sigo
compondo o verso
(Chacal)

Para a pesquisadora, nesse projeto estético “não importa a elaboração literária, composição é jogo rápido, pulo, flagra, *take*, mas sempre a serviço de uma expressividade neo-romântica, “sincera” e coloquial, desse ego que escreve e que “se escreve” todo o tempo” (1985, p. 68). O trivial nos marginais é lido como um certo contraponto à voga da prosa memorialista e de denúncia: enquanto estas tematizavam os horrores do governo autoritário e, pelas vias alegórica ou neo-naturalista, se queriam informativas, preenchedoras de lacunas importantes da história em curso, a poesia-diário dos anos 70 “parece descartar o notável, abisma-se com os sentimentos mínimos” (ibid., p. 74). O egotismo, se considerado como anti-objetivismo, pode ser pensado à luz do perfil de época empreendido por Ítalo Moriconi:

O clima objetivista dos anos 60 e ainda dominante nos 70 foi favorecido pela expansão e consolidação da cultura universitária (...). Cultura escolar é tradicionalmente sinônimo de domesticação do sujeito pelo império da razão universal. No Rio de Janeiro, tanto na PUC quanto na UFRJ, esse contexto traduziu-se no movimento estruturalista. O reconhecimento da objetividade das estruturas simbólicas se queria complementar ao das objetividades da estrutura social e da estrutura econômica mundial. (1996, p. 17)

Em tempos transbordando de vulgata estruturalista, de esquemas a proclamar a linguagem como sistema autônomo, fincar a poesia com unhas e dentes na experiência personalíssima pode ser vital resistência ao triplo front de ataque à imanência do falante: reduzido pelo estruturalismo à função textual enunciador, esmagado sob a competência técnica construtivista e concreta, desprezado pela eficácia comunicativa da Causa CPCista. Evidentemente, essa descrição é bastante simplificadora e se examinada a produção subscrevente a essas correntes não se demorará a encontrar traços nada funcionalistas; contudo, enquanto tendência e combinadas elas formavam um cenário árido para as individualidades.

Ainda em se tratando do contexto, Hollanda aposta que a postura subjetivista dos marginais não seja necessariamente refratária a implicações políticas; para ela, o “gesto de recolher partes do real agora se manifesta como forma de apreensão do mundo extremamente vinculada a uma postura geral de vida. (...) O binômio Arte/Sociedade começa a se confundir

com uma postura vitalista que definirá o binômio Arte/Vida” (1992, p. 81). Ela vê na produção marginal desdobramentos de algumas incursões tropicalistas, como a troca da frente de batalha ético-estética do discurso para a experiência, o corpo; de um projeto de tomada de poder – substituição do sistema vigente por outro sistema – por um de dissolução desburocratizada da ideia de sistema pela ação individual, o desbunde¹⁰¹.

Como parte da descrença na ação organizada com vistas a uma intervenção na realidade é diagnosticada por estudiosos uma redefinição valorativa do agora. Silviano Santiago (1989a) e Hollanda (1992, p. 100) trazem *Os filhos do barro* de Octavio Paz para discutir a falência do futuro, futuro que justificara o empenho em grandes projetos de transformação da ordem social (as Revoluções – Francesa, Russa, Cubana, e também como se auto-denominou o golpe militar no Brasil de 1964) e dera lastro à estética vanguardista da ruptura; ao longo das décadas de 1960 e 1970, com o esvaziamento do futuro (malogro da racionalidade moderna nas sucessivas Grandes Guerras, iminência do aniquilamento nuclear na Guerra Fria) enquanto perspectiva desejável a nortear a ação, o presente adquire um outro valor:

Teríamos, a partir ainda da década de 60, uma desvalorização da ética protestante enquanto repressão do desejo e a proposição de uma ética do corpo, uma ética que levaria em conta todo um processo político de desrepressão do potencial humano de cada indivíduo. Pelo fato de fincar o corpo no presente, de colocar o corpo como o lugar das sensações autênticas, da experiência vital, essa nova postura ética desvincula também o homem da possibilidade de supervalorizar o futuro em detrimento do passado.

Finalmente, chegaria à poética do agora. Diz Paz: “A visão do agora, como centro de convergência dos tempos, originalmente visão de poetas, transformou-se numa crença subjacente nas atitudes e idéias da maioria de nossos contemporâneos. (...) passado e futuro tornam-se dimensões do presente, ambos são presenças e estão presentes no agora.” (SANTIAGO, 1989a, p. 99-100)

Pode ser muito reconfortante encontrar no contexto social algo que estofe de sintoma da condição humana contemporânea, consciência histórica ou sentido político os poeminhas desbundados, restaurando o *status* de “antena da raça” dos poetas mesmo (especialmente?)

¹⁰¹ “(...) no vocabulário contracultural, desbunde era uma palavra positiva. (...) No vocabulário político-militante, desbunde significava o abandono do engajamento, da militância, em favor de algum projeto pessoal. No início da década de 70, tal abandono era identificado com alienação e medo da repressão brutal que se abateria sobre a esquerda no governo da Junta e logo em seguida sob Médici. Acusava-se a falta de coragem do militante em assumir a perspectiva de luta armada (...)” (MORICONI, 1996, p. 31-32).

quando escrevem sobre unhas dos pés ou a modorra do fim de tarde¹⁰². Contudo, Sússekind é inexorável ao afirmar que a qualidade da literatura deve ser também literária; que a leitura se faz sobre a realização, não o programa – e é identificando como bem-sucedidas as realizações que não apenas bradam a tensão mas incorporam-na ao âmago de seus textos que ela destaca a produção de Silviano Santiago, Carlos Saldanha e Ana Cristina Cesar. Já que mencionamos programas estéticos, vale consultar um trecho do editorial do Almanaque Biotônico Vitalidade:

INDICAÇÕES:

contra a inércia
contra a lei da gravidade
contra marcar bobeira
contra a cultura oficial
contra a cópia
a favor da liberdade
contra o irremediável

CONTRA-INDICAÇÃO:

não deve ser ministrado
àqueles que propõem a
morte como única forma
de vida

POSOLOGIA:

a critério do paciente. a medicina não
faz milagre. (apud HOLLANDA, 1992, p. 115-116)

Os dois números do Almanaque reuniram produção e colaboração do grupo Nuvem Cigana, do qual participaram os marginais menos jovens. Aqui vale lembrar com Hollanda (ibid., p. 99) que os poetas marginais novíssimos, ao contrário de seus antecessores imediatos – os Concretos, os Tropicalistas e o próprio Nuvem – foram agrupados pela academia, não por sua própria atividade e produção, e portanto seu “programa” é mais uma bricolagem crítica de traços recorrentes e depoimentos, talvez em consonância com o diagnóstico da pós-modernidade como uma impossibilidade de uma ação coletiva coesa, em que a organização de grupos e as reivindicações estão muito menos atreladas a uma reestruturação do poder do que à legitimação de uma pluralidade, das chamadas minorias. Nas décadas de 1970 e 1980

¹⁰² **Deixa pra lá**

sabe essas unhas do pé / que a gente tira com a mão / pra ficar brincando? pois é / naquela loucura toda / perdi a que mais gostava (Chacal, apud SÚSSEKIND, 1985, p. 68)

ando menos preguiçoso / lavo o fogão com grande ardor / canto como uma maria louca / esse tango é demais / angela maria parece insuperável / o pentelho da vida não me preocupa (Charles, apud HOLLANDA, 1992, p. 111)

tomaram a voz na literatura nacional bocas diversas: mulheres, negros, homossexuais, diagnosticados com distúrbios mentais, residentes de favelas, tematizando formas de estar-no-mundo vinculadas a traços identitários socialmente desprestigiados. A marginalidade se inscreve também aí: para alguns, o comportamento desviante é a própria existência.

E como fica em meio a toda essa turbulência Ana Cristina Cesar, poeta infante prodígio, a erudita fazendo tipo de inglesa, pesquisa pela Funarte, Master-of-Arts em Essex? Contrabandeando traduções coloquializadas de Baudelaire em meio a poemas em estilo epistolar. Convidada por uma Editora Profissional, a Brasiliense, a publicar novos poemas e editar em tiragem significativa seus livrinhos anteriores, artesanais. E, em duas instâncias, produzindo reflexão crítica a respeito da literatura marginal.

A primeira circula a produção em prosa do período: um artigo publicado em novembro de 1977 na revista *Beijo*, intitulado “Malditos Marginais Hereges”. Nele, Ana Cristina resenha a coletânea *Malditos Escritores*, investindo contra uma parte da produção caracterizada posteriormente por F. Süsskind como “neonaturalista”; conforme contracapa da coletânea, essa produção identificada em letras garrafais como marginal estaria preocupada em retratar experiências da “realidade brasileira” de maneira direta e crua em dois eixos: no quesito formal, renega-se qualquer recurso ao que é percebido como estilização literária; quanto aos temas, “sempre falando no miserê geral, no desemprego e no emprego da força; no feijão, na carne dos amantes, futebol, homossexualismo, cadeia” (apud CESAR, 1999d, p. 205). Ferina, Ana C. começa pela capa, passa pelo texto, por uma entrevista de João Antônio e conclui citando Álvares de Azevedo para questionar a premissa da coletânea em duas frentes: primeiro, levanta as escolhas literárias existentes na narração que se diz puro retrato, bem como sua funcionalidade; em seguida, argumenta a insuprimível distância entre os escritores e seus personagens, separação mesma que faz da marginalidade uma estética, não uma vivência, ao contrário do que propõe a coletânea.

É apontado o autoritarismo da apresentação (paratextos e recurso a um léxico de marginalidade), que pré-condiciona as reações do leitor de *Malditos Escritores* em um jogo de cartas marcadas onde há uma mensagem unívoca – “Intenção do narrador: levar o leitor a compadecer-se das vítimas, revoltar-se contra o inimigo e os carrascos” (CESAR, 1999d, p. 208) –, fala-se apenas para leitores cordatos – “Fica montada (...) uma cumplicidade com certo leitor, com base (...) no aproveitamento de uma simpatia automática – ou desesperada – por qualquer que “proteste” (...)” (CESAR, 1999d, p. 205). Ana C. contesta a marginalidade

de uma prática literária propulsão por uma noção de literatura pedagógica – e, consequentemente, de seus autores como aqueles que detêm o discernimento do Certo e a missão de disseminar esse conhecimento:

O intelectual deve ir às classes populares, lá onde está sua perdida pureza. Religiosa maneira de eliminar relações ambíguas (...). A realidade vira um grande esquema em que já estão definidas as prioridades, as contradições primárias, a última instância. Segurar o real. Escapar da multiplicidade dos usos e abusos do poder. A questão volta: Quem controla quem? Quem diz qual é a prioridade de luta? A literatura mais correta? (CESAR, 1999d, p. 211)

Ao preocupar-se com a manutenção de um modo discursivo autoritário em uma produção que se quer libertária, Ana C. mostra reservas quanto a aspectos do rótulo “marginal” que começava então a se firmar na crítica. Desse estudo, destacamos duas questões perscrutadas também em sua produção poética: o acesso da escrita à realidade e a possibilidade da comunicação entre pessoas pela literatura.

Dois anos mais tarde, em 1979, Ana C. volta a escrever sobre a literatura marginal em um trabalho para o curso de mestrado. O texto se chama “Literatura marginal e o comportamento desviante” e toca diversos pontos já trazidos neste estudo: o Tropicalismo como antecedente, a migração da contestação política da transgressão para o comportamento individual, inclusive na esfera sexual e no uso de drogas; a valorização do momento presente, a recusa da razão e a insuficiência da erudição: contra o sistema seria preciso “energia terrível”. Ela menciona também outros tantos pontos daqui ausentes, como a experiência da loucura fora do papel e a subversão dos canais do próprio sistema e, em última instância, da própria linguagem. O parágrafo que antecede a conclusão poderia estar em qualquer um dos balanços de período que temos citado neste estudo:

Na “nova sensibilidade” pós-tropicalista, a cultura (o saber, a técnica) é redimensionada pela loucura (percepção fragmentária) e vice-versa. Aqui já se coloca uma questão: basta considerar o estilo fragmentário desses textos como um procedimento literário, um estilo literário? Na verdade, este gesto de recolher partes do real se manifesta como forma de apreensão de mundo extremamente vinculada a uma postura geral da vida. Mais do que uma observação, em que sujeito e objeto estariam delimitados, a fragmentação é sentida no nível das próprias sensações mais imediatas. Mais que um procedimento literário, a fragmentação é nesse grupo um sentimento do mundo. (CESAR, 1999e p. 222)

Ana C. se aproxima nesse texto de quase-contemporâneos já renomados, como Torquato Neto e Wally Sailormoon; ela menciona também “um apego às linguagens modernas, à

apresentação graficamente trabalhada e aos meios de comunicação de massa, numa relação ambígua com o sistema que pretendem contestar” (CESAR, 1999e, p. 223). Fica assim evidente que “marginal” era na época uma nomenclatura imprecisa para designar a produção recente, abrangendo tanto a prosa empenhada em uma conscientização social quanto as experimentações poético-existenciais regadas a toda sorte de comportamento contestatório micropolítico. Ela não comenta a poesia da qual a crítica tão frequentemente a aproxima (para logo em seguida destacá-la) e que acabou afinal ficando com o primeiro lugar no verbete literário “marginal”: os poemas que se querem inextrincáveis da vida, despojados dos artifícios da literatura, pessoais e intransferíveis do cotidiano de seus escritores.

Se não encontramos produção crítica de Ana C. a respeito dos escritos de Cacaso ou Ledusha, é nítida em sua poesia a investigação de opções estéticas contemporâneas; ela acolhe aspectos da dicção do grupo – coloquialidade, busca de uma linguagem acessível ao leitor, tematização da experiência trivial – e opera nela deslocamentos subversivos. Nas palavras de Flora Süssekind, lendo um trecho de *Luvas de Pelica*:

O sujeito se ausenta discretamente do texto e passa a descrever-se. O leitor é forçado, mesmo que isto corte o seu prazer de *voyeur*, a distanciar-se. Não há pactos biográficos ou geracionais. Diário mais literário do que íntimo. E se o próprio sujeito poético se divide (...), e, de longe, se narra; amplia-se assim também a distância de um leitor ávido por intimidades e identificações. Desejos irrealizados porque “um olho que pensa” se utiliza da página do diário para observar-se com maior atenção, provocando no possível leitor mais estranheza do que cumplicidades. (SÜSSEKIND, 1985, p. 76)

Em um projeto estético que valoriza a comunicação fácil, o retrato de época afunilado pela experiência individual em seus aspectos não-heróicos, o diário aparece como uma dicção que convida certos protocolos de leitura, como a sinceridade e uma concepção da escrita como expressão. É como contraponto dessa sinceridade presumida que Süssekind, no ensaio *Até segunda ordem, não me risque nada*, fruto da pesquisa no acervo de Ana Cristina Cesar, propõe, a partir do confronto de versões de poemas, que seja incontornável no trabalho poético de Ana C. um burilar da dicção rumo a um apagamento do sujeito, via uma prática elíptica que torna limítrofe a referencialidade dos versos, em proveito da noção de “poesia-em-vozes”:

(...) sublinha-se aqui esta definição por meio sobretudo do exame do terreno cheio de interferências em que Ana Cristina ensaia seu método, e do constante exílio voluntário em métodos alheios (tradução), linguagens não verbais (pictografia,

desenho), diários de bordo e tantas reescrituras de um mesmo, e às vezes mínimo, texto seu.

Porque não são apenas poemas e prosas curtas que se apresentam com frequência como “conversações”. O seu movimento em direção a uma dicção própria também parece passar por uma série de diálogos propositadamente explícitos com técnicas literárias diversas (da prosa de Katherine Mansfield à poesia de Carlos Drummond de Andrade, Manuel Bandeira, Jorge de Lima, Francisco Alvim, Baudelaire, Emily Dickinson ou T.S. Eliot), de ensaios pictográficos e gráfico-narrativos (como os que compõem o caderno de viagem a Portsmouth e Colchester, realizados entre 30 de junho de 12 de julho de 1980), de exercícios de crítica da própria poesia nas margens de alguns dos rascunhos, de variações cromáticas perceptíveis nas versões manuscritas de certos poemas, indicando por vezes o seu desdobramento em mais de uma voz, por vezes certas interferências entre secções diversas de um mesmo ou mais de um texto pertencente aos seus muitos cadernos ou à pasta de “Rejeitados, Inacabados & Antigos”. (SÜSSEKIND, 2007, p. 9-10)

O contrabando dessas tantas vozes outras descentra o eu-lírico do diário-em-poema; as experiências figuradas e as reflexões em tom confidencial não têm esteio certo em um extratextual da escritora, e muitas podem inclusive ser traçadas a leituras do cânone e a elementos da cultura popular, como canções de Roberto Carlos e de Caetano Veloso. A erosão da referencialidade fragiliza por tabela o protocolo da sinceridade, tão valorizado naquele momento histórico marcado pelo cerceamento governamental à liberdade de expressão.

Süssekind destaca também como suporte a sua hipótese da conversação o tom dialógico de muitos poemas, apinhados de aspas, travessões, reticências, vocativos (2007, p 14). Estes últimos são raros nos poemas que dramatizam mais explicitamente os diários, talvez em favor de manter a convenção que fundamenta a acusação de um personagem do poema *Jornal íntimo*, segundo a qual a sinceridade na escrita de um diário seria proporcional a uma expectativa de segredo, de estar a salvo do olhar (julgador?) dos outros. Na mesma linha, um diário redigido com intenções de leitura, mesmo que não declaradas, não poderia comportar a sinceridade protocolar e enveredaria pelo artifício, pela construção de uma imagem.

Quanto a isso, vale notar com Camargo (2003) que muitas das citações apócrifas, por meio da mudança de contexto e de uma reformulação prosaizante, especialmente frequente nas traduções¹⁰³, têm seu sentido deslocado. Dessa forma, a imagem autoral de Ana C. não é apenas constituída à moda classicista, pela excelência no manejo e seleção de um repertório, mas também na definição de uma postura delineada pelas inflexões feitas a esse repertório:

¹⁰³ Analisando os poemas de Ana C. Carta de Paris I e II em intertexto com *Le cygne*, de Baudelaire, a pesquisadora diz: “Na “Carta de Paris”, o verso alexandrino dá lugar a um poema em prosa, apenas fragmentado por espaços em branco, que simulam estrofes. (...) O abandono do verso nobre, substituído por uma prosa íntima e coloquial, altera substancialmente o tom. Faz-se a passagem do “poético” para o “prosaico”, o que não significa necessariamente um rebaixamento. Trata-se, creio, de deslocamento, de reatualização, de reinvenção, de inserir *Le cygne* noutro tempo e contexto, noutra língua, e a partir de outro olhar: o olhar da mulher que rememora Paris, lendo Baudelaire.” (2003, p. 157)

recusa das hierarquias, irrupção do vigor dos escritores consagrados em situações passíveis de cotidiano:

Sexta-feira da paixão
Alguns estão dormindo de tarde,
outros subiram para Petrópolis como meninos tristes.
Vou bater à porta do meu amigo,
que tem uma pequena mulher que sorri muito e fala
pouco, como uma japonesa.
Chego meio prosa, sombras no rosto.
Não tenho muitas palavras como pensei.
“Coisa ínfima, quero ficar perto de ti”.
Te levo para a Avenida Atlântica beber de tarde
e digo: está lindo, mas não sei ser engraçada.
“A crueldade é seu diadema...”
O meu embaraço te deseja, quem não vê?
Consolatriz cheia das vontades.
Caixa de areia com estrelas de papel.
Balanço, muito devagar.
Olhos desencontrados: e se eu te disser, te adoro, e te raptar não sei como dessa
aflição de março, bem que aproveitando maus bocados para sair do esconderijo num
relance?
Conheces a cabra-cega dos corações miseráveis?
Beware: esta compaixão é
é paixão. (CESAR, 1983, p. 41)

A alusão a Bandeira é clara, assim como o deslocamento e, mais importante: a referência não funciona como mote do poema, é apenas um de seus elementos, tão deslocado quanto a data sacra cristã. Além disso, como aponta Camargo sobre o intertexto das Cartas de Paris I e II com O Cisne baudelairiano, “as cláusulas do contrato ficam nas entrelinhas, já que as indicações de leitura intertextual estão dentro do poema, à espera do leitor bem formado (o que não impede a fruição do poema por um leitor que jamais tenha ouvido falar em Baudelaire)” (2003, p. 157).

Assim, o trabalho poético de inclusão de múltiplas vozes separa Ana Cristina duplamente de tendências da geração marginal: em primeiro lugar, passando ao largo do desdém pela “literatura de biblioteca” que participa de uma rejeição mais geral, uma postura antiintelectualista (HOLLANDA, 1992, p. 100); em segundo lugar, como um dos procedimentos¹⁰⁴ que esburaca a referencialidade dos textos, tensionando assim a proposta de uma arte polaroid, pura captura. Novamente, gostaria de sublinhar que essas distinções são, em geral, valorizadas pela fortuna crítica (Santiago, 1989b; Sússekind, 1985; Moriconi, 1996) como agregadores de qualidade literária à produção de Ana C.

¹⁰⁴ para uma análise mais detalhada de procedimentos evasivos da referencialidade em Ana Cristina Cesar, vide Malufe, 2011, especialmente o capítulo 7, “Ataque ao significado”.

Outra trilha de análise da escrita diarística de Ana C. é a relação entre os gêneros íntimos e a literatura de autoria feminina. Nos deteremos menos nessa questão, já tratada no Capítulo 1, quando abordamos a produção crítica de Ana Cristina sobre a literatura feita por mulheres. Neste momento, apenas gostaríamos de apontar como significativo que a série de poemas datados em *Cenas de Abril*, procedimento alusivo à escrita diarística, seja iniciado por um contundente “Estou cansada de ser homem”. Para nos aproximarmos dos diários, basta-nos o levantamento por Camargo, para quem Ana Cristina Cesar revê “os gêneros femininos – os diários, a correspondência – corroendo, de dentro, a ideia de confissão da intimidade” (2003, p. 218).

A pesquisadora pontua a complexificação exercida sobre uma noção da literatura feminina como sentimental, confessional, restrita ao âmbito privado: sem enveredar por uma estratégia de oposição/contraposição, Ana C. trabalha esses elementos, relevando suas possibilidades literárias ao explorar características da escrita íntima com um desenho de leitura deceptivo, pela manutenção de aspectos que induzem no leitor expectativas subvertidas pelos poemas: “se trata de trabalhar, poeticamente, a questão da escrita da subjetividade, da confissão, das relações autobiográficas (...). E a forma utilizada (...) nega em si mesma a prática do diário “verdadeiro”, ainda que se mantendo a fórmula ritual” (p. 114). Os elementos da fórmula ritual, como a datação, são deslocados por outros tantos, como as imagens insólitas e a sintaxe atribulada – “O livrinho que sumiu atrás da estante que morava na parede do quarto que cabia no labirinto cego que o coelho pensante conhecia e conhecia e conhecia” –, de modo que o gênero textual em jogo (diário) seja reconhecível porém não funcional. A leitura emperra, exige. A alternância entre construções coloquiais e referências canônicas produz uma indiferenciação pela qual cotidiano trivial e confissões “bobocas” – “Os peitos andam empedrados. Disfunções. Frio nos pés.” – participam tanto da excelência literária quanto o querido Baudelaire e um Bandeira regurgitado com espinhos.

Como diz Moriconi, “o antiliterário era incorporado como problema do fazer poético. Se a vontade do literário era efetivamente muito forte em Ana Cristina, o fato é que se defrontava com a necessidade histórica do antiliterário” (1996, p. 8). O antiliterário, que para muitos de seus contemporâneos assumia a forma de uma dicção desprezível, em Ana C. aparece como contrapeso: uma estrutura, uma frase, algo que flui e reflui no poema impedindo que este ganhe altitude de oxigênio rarefeito, que perca o pé; ao mesmo tempo, é rutilante o irremediavelmente literário, e também dessa tensão se retesa o poema:

Conversa de senhoras
 Não preciso nem casar
 Tiro dele tudo o que preciso
 Não saio mais daqui
 Duvido muito
 Esse assunto de mulher já terminou
 O gato comeu e regalou-se
 Ele dança que nem um realejo
 Escritor não existe mais
 Mas também não precisa virar deus
 Tem alguém na casa
 Você acha que ele agüenta?
 Sr. ternura está batendo
 Eu não estava nem aí
 Conchavando: eu faço a tréplica
 Armadinha: louca pra saber
 Ela é esquisita
 Também você mente demais
 Ele está me patrulhando
 Para quem você vendeu seu tempo?
 Não sei dizer: fiquei com o gauche
 Não tem a menor lógica
 Mas e o trampo?
 Ele está bonzinho
 Acho que é mentira
 Não começa (CESAR, 1983, p. 30)

2.2.2 Um luxo vital

Tanto a chave geracional quanto a de gênero aproximam-se dos diários em uma perspectiva relacional, pensando o projeto poético de Ana C. como postura no campo literário. Como possibilidade complementar a essas abordagens, propomos uma leitura diacrônica da experimentação diarística de Ana C., buscando traçar opções que nos dêem pistas do papel desses diários em um projeto poético que, além do entorno, interroga constantemente a si mesmo. Para tanto, trabalharemos dois poemas de *Cenas de abril*, a partir dos quais percorreremos traços gerais da dicção diarística do conjunto *A teus pés*, com pausa especulativa sobre dois *Inéditos e dispersos*.

Aos poemas:

Guia semanal de idéias

Segunda

Não achei a Távora mas vi o King-Kong na pracinha. Análise. Leu-se e comentou-se que o regime não vai cair. Clímax alencariano das Duas Vidas.

Terça

Parque Lage com Patinho. Yoga. Sopa chez avó. Di do Glauber. Traduzi 5 p de masturbação até encher o saco.

Quarta

Fingi que não era aniversário. Almoço em família. Saidinhas à tarde com e sem Tutu. Não me aclamaram no colégio como se esperava. Saí deixando pistas com a psicóloga.

Quinta
 passei para os alunos redação com narrador sarcástico. Último capítulo de Duas Vidas.
 Encontro PQ na portaria e vamos ao chinês. Conversa de cerca-lourenço, pra inglês não ver.
 Sexta
 Bebericamos depois do filme polonês. Quarto recendendo a chulé e a sutiã. Guardados. Voltei no aperto, mas tão mole.
 Sábado
 Cartas de Paris. Disfarcei-me de nariz para enganar PQ. Casas da Banha. Cheguei cedo, parei em frente à banca das panelas.
 Domingo
 Lauto café à beira-mar. Mímicas no ônibus. Emoção exagerada, demais, imotivada. Dildo ligou, pobre. Darei bola? Anoto no diário versinhos de Álvares de Azevedo. Eu morro, eu morro, leviana sem dó, por que mentias. Meu desejo? Era ser... Boiar (como um cadáver) na existência! Mas como sou chorão, deixai que gema. Penso em presentinhos, novos desmentidos, novos ricos beijos, sonatilhas. Continuo melada por dentro. (CESAR, 1983, p. 78-79)

Dentre os poemas de Ana C., este talvez seja o mais próximo do senso comum sobre diários íntimos. Ele aciona diversos protocolos: é (relativamente) situado no tempo e borboleteia em torno de um esquema geral de registro de atividades e sentimentos. Uma eventual sanha bibliográfica não é desapontada: há referências à docência e ao trabalho de tradução do Relatório Hite sobre sexualidade feminina; são, porém, enviesadas, sugeridas sem nomeação direta, detectáveis apenas para aqueles com alguma informação prévia acerca da biografia de Ana Cristina Cesar. Comentamos a proposta do 15 de abril barthesiano como epifania; em Ana C., dá-se o oposto: o biográfico não ilumina, é área cifrada. Convivem assim camadas de leitura, abrangendo o conhecimento, o reconhecimento, umas tantas outras e uma certa desorientação.

Em conversa com alunos sobre sua poesia, Ana Cristina se interessa pelas hipóteses de simbolismo que os leitores encontram em seu léxico porém insiste na plurivalência como valor: “Não tem insinuação nenhuma, não. Fala em pato, você puxa as associações que você quiser com aquilo. Eu posso lembrar de várias, mas não vou chegar nunca na verdade do meu texto. (...) Ler é meio puxar fios, e não decifrar.” (CESAR, 1999c, p. 263-264). Os fatos biográficos apresentam-se então como uma tonalidade de fios disponíveis no novelo-poema, convivendo com outras atuações das palavras, versos e estrofes. Às vezes as múltiplas atuações funcionam pela ambiguidade, como é o caso da expressão ‘Cartas de Paris’, que além de designar epístolas provenientes da capital francesa é título de dois poemas de Ana C., atuando assim simultaneamente como informação a um leitor casual e como reconhecimento a um leitor com perfil de detetive e/ou fome de piscadelas cúmplices; de lambuja, ainda provê o eco para “nariz” logo em seguida.

Propusemos o conhecimento como uma possibilidade de leitura, mas vale notar, como extensivamente pontuado pela fortuna crítica, que parte do trabalho de Ana C. sobre o gênero diário é frustrar-lhe o potencial informativo-voyeurístico:

(...) Ana Cristina inventa um diário. Imita o tom próprio ao diário íntimo, imita o gênero num registro ao mesmo tempo irônico e lúdico, faz o pastiche. E, subvertendo as regras do gênero, não respeita o calendário, destina-o à publicação, insere outras vozes além da sua, em suma, faz ficção, faz poesia. Escolhendo o diário como forma ficcional num contexto confessional, Ana finge expor a intimidade, mas deixando evidências de que se trata de disfarce, de jogo com a tensão entre o verdadeiro e o ficcional. Finge a “verdade” ao mesmo tempo em que verdadeiramente expõe o fingimento. Ou seja, a verdade não está onde se espera. (CAMARGO, 2003, p. 195)

Um dos procedimentos deceptivos empregados por Ana C. em seus remixes do diário é o uso de nomes que se prestam também a codinomes: King-Kong, Patinho, PQ, Tutu. A opção por abreviações ou apelidos, que dentro de um diário íntimo se sustenta por ser o autor supostamente o único leitor, no poema contribui para um efeito de intimidade – a precisão, o esclarecimento não é necessário, presume-se uma convivência prévia, uma cumplicidade – e outro de mistério. As personagens dos poemas de Ana C. têm a possibilidade bastante real de uma “identidade secreta”, irresistível por exemplo para Heloísa Buarque de Hollanda e Armando Freitas Filho, que na edição póstuma da *Correspondência Incompleta* se indicaram Mary e Gil do poema-livro *Correspondência Completa* (CESAR, 1999g, p. 11). Contribui para a hipótese de relações entre pessoas físicas e os personagens dos poemas de Ana C. a recorrência de alguns nomes: Célia, Patinho, Mary – nome (também) da terapeuta de Ana Cristina.

Em torno do funcionamento cifrado dos codinomes, uma pequena digressão. O longo poema “Fogo do final”, último de *A teus pés*, tem sua seção final datada “26 de março”. Ali acreditamos encontrar elementos propícios para pensar o trabalho de Ana C. às voltas com a matéria bruta do cotidiano e os gêneros íntimos:

Não foi nada disso. Então o quê?
26 de março.

Preciso começar de novo o caderno terapêutico. Não é como o fogo do final. Um caderno terapêutico é outra história. É deslavada. Sem luvas. Meio bruta. É um papel que desistiu de dar recados. Uma imitação da lavanderia com suas máquinas a seco e suas prensas a vapor. Um relatório do instituto nacional do comércio, ríspido mas ditoso, inconfessadamente ditoso. Nele eu sou eu e você é você mesmo. Todos nós. Digo tudo com ais à vontade. E recolho os restos das conversas, ambulância. Trottoir na casa. Umas tantas cismas. O terapêutico não se faz de inocente ou de

rogado. Responde e passa as chaves. Metálico, estala na boca, sem cascata. E de novo. (CESAR, 1983, p. 53)

Nessa imagética polarização, temos contrapostos o caderno terapêutico, em que “eu sou eu e você é você mesmo”, e o fogo do final, cujas características depreendemos pela negativa: porta luvas, dá recados, é polido, resguarda as palavras e a emotividade, se faz de inocente e de rogado. Em lugar de uma oposição entre sinceridade e dissimulação, preferimos pensar que na produção do caderno terapêutico o foco esteja na escrita, catártica e benéfica, enquanto o fogo do final se faz com vistas a ser uma situação de contato, com grande investimento no efeito – não enganoso, mas poético: “no verso: atenção, estás falando para mim, sou eu que estou aqui, deste lado” (CESAR, 1983, p. 51). É essa alteração de rota que incide em cascata sobre os cacos de cotidiano; se no caderno terapêutico cabem os restos das conversas em uma ambulância, restauradora, no fogo do final os relatos e confidências entram em performance de escrita íntima. Nos diários poéticos as duas correntes, caderno e fogo, convivem em alternância desequilibrada, com presença e intensidade variáveis ao longo dos textos. Dessa forma, as “5 p de masturbação” traduzidas pela eu-lírico, além de um aceno de cabeça ao Relatório Hite, incluem no campo semântico do Guia semanal de idéias a sexualidade, remoída nos flertes infrutíferos e no nome Dildo, que em inglês é o termo popular para o consolo erótico, e o trabalho textual técnico, que ricocheteia na atividade docente, nos versinhos de A. Azevedo e em trejeitos do próprio poema: “penso em presentinhos, novos desmentidos, novos ricos beijos, sonatilhas”. Por fim, os codinomes podem ser considerados luvas do fogo do final em dois sentidos: resguardam uma intimidade referencial e compõem uma imagem da eu-lírico; além disso, sua presença no poema participa de uma dinâmica de mistério, pela obstrução.

Como descrito por Malufe (2011) e por Camargo (2003), o que uma chama de subtração e outra de lacunas são dispositivos que truncam uma leitura informacional. Em outros poemas, como o “21 de fevereiro” com o qual iniciamos esta seção do texto, a truncagem se faz mais visível como recusa a uma referencialidade, entre outras pela via das imagens insólitas (“Antes eu era 36, gata borralheira, pé ante pé, pequeno polegar pagar na caixa, receber na frente”). Vemos nos codinomes uma mesma tendência de negar uma funcionalidade da linguagem, de maneira mais sutil: situando os “referentes” fora do alcance/repertório do leitor enxerido, desencoraja-se sua anulação, pois a cada momento a leitura é colocada em evidência pelos percalços. Em contrapartida, a presença de elementos

corriqueiros (Parque Lage, Casas da Banha) impede que se situe o poema todo como hermetismo inatingível; fica então o incômodo do **quase**: “no aperto, mas tão mole”. Sobre este ponto, é importante lembrar que *Cenas de abril* foi publicado inicialmente em edição independente, distribuída pessoalmente pela poeta, o que contribuía para vinculá-la ao eu-lírico na primeira recepção. Essa direção de leitura foi reforçada na edição comercial da Brasiliense pelo texto da contracapa, redigido por Caio Fernando Abreu, que teria desagradado Ana Cristina (Moriconi, 1996, p. 142).

Além das referências claras e das possivelmente secretas, outra convivência tensiona o poema: a contiguidade desierarquizada entre elementos de gravidade díspar, como na sequência “Análise. Leu-se e comentou-se que o regime não vai cair. Clímax alencariano das Duas Vidas”. A tensão, nesse caso, advém de nova frustração informacional; como lembra Marty em sua introdução ao diário de André Gide (1996), há no texto demasiados silêncios que desapontam a curiosidade (o que foi lido exatamente a respeito do regime?) ao mesmo tempo em que pululam insignificâncias (“Cheguei cedo, parei em frente à banca das panelas”); em outras palavras, a arquitetura do diário íntimo não prevê o leitor, característica explorada por Ana C. no Guia.

A menção telegráfica e sucessiva ao tratamento, à atividade política naquele momento histórico e à telenovela corrente reafirma a circunscrição temporal, a ideia de que em um diário tudo pode e, até certo ponto, deve caber, contanto que esteja dentro dos limites da data; nas palavras de Blanchot, em um diário, “o calendário é seu demônio, o inspirador, o compositor, o provocador e o vigilante” (2013, p. 270). Há um aceno à continuidade, com recorrências, por exemplo, da personagem PQ e de Duas Vidas. A passagem do tempo é monótona, sem tensão: ao longo da semana, nada se desenvolve, nada se conclui; em contraste com os marcos temporais figurados – o aniversário, o clímax e o final da telenovela – o cotidiano procede sem solavancos: um passo à frente e dois atrás com PQ, a iniciativa de Dildo fica sem resposta. No verso final, afirma-se uma permanência, continua-se “melada por dentro”. Nesse sentido, o texto é procedimental: dá a impressão de que poderia continuar ao infinito, não fosse a circunscrição da semana dada pelo título.

Título, o que o poema diz de si mesmo, e que funciona apenas pela metade, pois fica devendo as “ideias” – proposta que contraria a tradição dos diários femininos como voltados às questões íntimas, à esfera privada, cabendo aos homens os diários que se tornariam documentos históricos ou espaço de elaboração intelectual (AVERBUCK apud CAMARGO,

p. 218-219, nota 5). Dessa forma, em novo desmentido, o poema oferece e logo retira a oferta das “ideias”, ou talvez proponha como ideias, ou possivelmente em contraproposta de equivalência desbundada, um (suposto) registro lacônico dos acontecimentos banais: em lugar das grandes ideias, “Quarto recendendo a chulé e sutiã”. Ou, em voleio com o que se esperaria de um “diário de moça”: versinhos românticos, que Ana C., irônica, empresta do ácido Álvares de Azevedo para anotar “no” diário; jogo de espelhos, pois que não é “este” diário-poema? Ou todas essas possibilidades simultaneamente, além de umas tantas outras, em novelo.

Os versos emprestados colocam em evidência um aspecto do Guia que vai no contrapé dos diários íntimos: um certo distanciamento da eu-lírico. As frases curtas, com muitas nominais, contribuem para o efeito seco desse diário onde não cabe “Emoção exagerada, demais, imotivada”. Esse distanciamento, ou essa recusa de uma figura palpável delineada pelo texto, pode ser lido na linha advogada por Flora Süssekind de um movimento de despersonalização:

As muitas referências a cartas, diários, segredos multiplicam de fato intimidades e pactos de aproximação com o leitor. Mas esse “pessoal” é, antes de tudo (...) efeito calculado. É pista que aponta não tanto para determinada vida real, mas para a experiência enquanto objeto de “*life studies*” poéticos. (2007, p. 11)

A pesquisadora não descarta uma referencialidade oblíqua dos textos de Ana C., mas a considera secundária em relação a um trabalho poético sobre a experiência enquanto participante de uma dinâmica propriamente literária. A nosso ver, tal escala de prioridades é seminal no contexto crítico do ensaio e seu objetivo de resgatar a poesia de Ana Cristina Cesar, cuja recepção esteve em um primeiro momento demasiadamente atrelada ao confessional. Entretanto, conforme a fortuna crítica da poeta se avolumou houve um leve desequilíbrio para o outro lado da balança, e muita ênfase tem sido dada ao (inegável) olhar estetizante, ressaltando o sofisticado trabalho literário de Ana C. sobre a matéria bruta do cotidiano que parecia passar incólume para as páginas de poesia de muitos de seus coetâneos. A nosso ver, é instigante pensar que alguns grãos de experiência não desmiliguiram durante a fusão a frio da poesia; que eles podem ser parte integrante da produção poética. É certo que a experiência não chega à tinta em estado bruto; sua ressonância é indubitavelmente outra com o deslocamento de um contexto referencial, o incrustamento em uma poética que, quando se faz a prova dos nove, é marcadamente despersonalizada. A resiliência das migalhas

biográficas faz-nos cogitar que elas representem dentro do projeto poético um ponto de ataque corrosivo e, ao mesmo tempo, de uma certa angústia: em uma palavra, questão.

Em sua produção crítica, Ana C. se posiciona com a vanguarda da época pela dissociação entre o locutor textual e a pessoa do escritor (1999b), aproveitando propostas dos estudos linguísticos para desfazer a noção romântica de autor. Nas décadas de 1960 e 1970 houve o sepultamento do autor clássico (indivíduo) e a proposta, em uma força-tarefa da filosofia e das artes, de uma nova subjetividade, fluida, fragmentária e arraigada nas experiências personalíssimas – corporais, estéticas etc.. (HOLLANDA, 1992). Ana Cristina pegou a rabeira universitária dessa discussão e, como vimos, estava a par de produção poética contemporânea que trabalhava a experiência, como Torquato e Wally, cujos textos* tramam intrinsicamente pontos e fios biográficos, em especial aspectos e práticas identitárias que são áreas com alta probabilidade de atrito social (no caso, doença mental e homossexualidade, dois pontos também nada pacíficos para Ana Cristina).

Isto posto, neste estudo a questão se coloca em termos de uma dinâmica não-oposicional de biografia e despersonalização do eu-lírico: as correções de trajetória que cada tendência faz sobre os elementos da outra, em conjunto com as demais características dos poemas, driblando por um átimo a insustentabilidade de cada uma dessas posições; “Pratos limpos atirados para o ar. Circo instantâneo, pano rápido mas exato descendo sobre a tua cabeleira de um só golpe, e o teu espanto!”. Os grãos biográficos, areia grossa e incômoda, são revoltos para além da plana banalidade referencial pelo intenso trabalho literário; ao mesmo tempo, subsistem nos poemas relances do vigor da experiência, alças de acesso à carne viva – devidamente acobertadas de pelica, claro. “Sou fiel aos acontecimentos biográficos. / Mais do que fiel, oh, tão presa! Esses mosquitos que não largam!”, diz um poema de *A teus pés* cuja trajetória termina com “não sou mais severa e ríspida: agora sou profissional”. O profissionalismo poético, que pode ser oposto à nomenclatura espontânea de sentimentos contra a qual alerta Ana C. na epígrafe deste item, não consiste tanto em recusar para a escrita os acontecimentos biográficos quanto em saber sem rispidez o modo e a medida de tê-los no texto. Nem dama nem mulher moderna, sem cruas verdades confessionais nem etéreas fabulações ficcionais: uma fina e contínua invenção de si mesma, de um si mesmo possível após a ruína da noção de indivíduo: fragmentário, agônico, insubstancial, performático (HALL, 1996).

Em 1979 Ana Cristina Cesar publicou um ensaio intitulado “Literatura e mulher, essa palavra de luxo”, que exploramos melhor no Capítulo 1. Ela chega ali à seguinte proposta: pensar o feminino nos textos não como origem, mas como questão, que incorpora as experiências de quem escreve e desenvolve-se em termos textuais, também pensando as intersecções. No ensaio, essas intersecções são, grosso modo, os gêneros textuais historicamente praticados por mulheres, e características historicamente normatizadas como femininas e buscadas ou destacadas nos textos de autoria feminina como perpetuação do ciclo cristalizador. Aproveitando essa proposta, podemos resumir nosso argumento dizendo que Ana C. trabalha o biográfico como questão, tanto esmiuçando gêneros textuais ligados ao biográfico (diário íntimo, correspondência, autobiografia), quanto explorando traços e recursos ligados a uma subjetividade, que textualmente é percebida como um maior embricamento do escritor no texto, e ainda incluindo em sua produção fios de sua própria experiência, à moda de seus contemporâneos.

Este último ponto pode ser relacionado à já aqui mencionada “necessidade histórica do antiliterário”, apontada por Moriconi como algo com o que se defrontava Ana C. (1996, p. 8). Em seu perfil e retrato de época, Moriconi se refere ao antiliterário como uma necessidade histórica frente a um contexto histórico e literário: a ditadura militar e a vasta presença da vertente construtivista, frente aos quais um investimento na dessublimação da poesia, na esteira do tropicalismo e de uma certa recuperação de procedimentos modernistas, fazia-se contingente, infundia determinados temas e atitudes de uma postura ético-estética. Alguns caminhos da dessublimação conforme a propôs a geração 70 estão presentes no Guia: o temário cotidiano e a dicção estudadamente desleixada, anos-luz do cinzel cabralino; “Sopa chez avó”.

Mordiscando o diário, Ana C. traz para sua poesia referências oblíquas, banalidades, desierarquização e um estilo telegráfico, abrupto. Alguns desses elementos estão também no poema que segue imediatamente o Guia em *Cenas de abril*:

Jornal Íntimo

à Clara

30 de junho

Acho uma citação que me preocupa: “Não basta produzir contradições, é preciso explicá-las”. De leve recito o poema até sabê-lo de cor. Célia aparece e me encara com um muxoxo inexplicável.

29 de junho

Voltei a fazer anos. Leio para os convidados trechos do antigo diário. Trocam olhares. Que bela alegriazinha adolescente, exclama o diplomata. Me deitei no chão sem calças. Ouvi a palavra dissipação nos gordos dentes de Célia.

27 de junho

Célia sonhou que eu a espancava até quebrar seus dentes. Passei a tarde toda obnublada. Datilografei até sentir câimbras. Seriam culpas suaves. Binder diz que o diário é um artifício, que não sou sincera porque desejo secretamente que o leiam. Tomo banho de lua.

27 de junho

Nossa primeira relação sexual. Estávamos sóbrios. O obscurecimento me perseguiu outra vez. Não consegui fazer as reclamações devidas. Me sinto em Marienbad junto dele. Perdi meu pente. Recitei a propósito fantasias capilares, descabelos, pelos subindo pelo pescoço. Quando Binder me perguntou do banheiro o que eu dizia respondi “Nada” funebremente.

26 de junho

Célia também deu de criticar meu estilo nas reuniões. Ambíguo e sobrecarregado. Os excessos seriam gratuitos. Binder prefere a hipótese da sedução. Os dois discutem como gatos enquanto rumbas me sacolejam.

25 de junho

Quando acabei O Jardim de Caminhos que se Bifurcam uma urticária me atacou o corpo. Comemos pato no almoço. Binder me afaga sempre no lugar errado.

27 de junho

O prurido só passou com a datilografia. Copiei trinta páginas de Escola de Mulheres no original sem errar. Célia irrompeu pela sala batendo com a língua nos dentes. Célia é uma obsessiva.

28 de junho

Cantei e dancei na chuva. Tivemos uma briga. Binder se recusava a alimentar os corvos. Voltou a mexericar o diário. Escreveu algumas palavras. Recurso mofado e bolorento! Me chama de vadia pra baixo. Me levanto com dignidade, subo na pia, faço um escândalo, entupo o ralo com fatias de goiabada.

30 de junho

Célia desceu as escadas de quatro. Insisti no despropósito do ato. Comemos outra vez aquela ave no almoço. Fungo e suspiro antes de deitar. Voltei ao (CESAR, 1983, p. 80-81)

Se ao examinar o Guia semanal de ideias nosso foco foi o trabalho de Ana C. com os fatos biográficos, a aproximação do Jornal Íntimo terá como fio condutor distinguir alguns procedimentos de tensionamento dos protocolos diarísticos.

Comparado ao Guia, o Jornal Íntimo se distancia mais do diário à moda da geração 70, que primava pela simplicidade expressiva, e também do diário sem fins literários, em que é mais frequente a referencialidade unívoca. O Jornal Íntimo, com seu provocativo título que traduz ao pé da letra a expressão francesa para “diário”, investe na subversão dos protocolos diarísticos dos quais lança mão: há datas, mas elas estão fora de sequência e repartidas, havendo mais de uma entrada por dia.

Outras escolhas que evidenciam uma modalidade de trabalho literário no Jornal são as cenas insólitas (“Me deitei no chão sem calças”, “entupo o ralo com fatias de goiabada”), aliterações (“o obscurecimento me perseguiu”, “capilares, descabelos, pelos subindo pelo pescoço”) e metalinguagem (o próprio título; “o diário é um artifício, não sou sincera porque desejo secretamente que o leiam”). Todos esses recursos agem no sentido de tensionar a leitura do texto como referencial, confidencial, direto, praticamente contradizendo uma

avaliação de Cacaso frequentemente mencionada na fortuna crítica, segundo a qual ele teria dito a Ana Cristina, ao folhear o ainda inédito *Cenas de abril*, que “o melhor são os diários, porque se entende” (apud SANTIAGO, 1989b, p. 54).

Nesse quesito, os possíveis codinomes reaparecem como recursos que dificultam um suposto vasculhar de uma intimidade: o diplomata, Binder, possivelmente Célia. Há também uma Célia no poema-livro publicado após *Cenas de abril*, *Correspondência completa*, em que novamente uma personagem masculina e uma feminina disputam a prerrogativa da interpretação correta do estilo da eu-lírico: assim como Mary e Gil¹⁰⁵, Célia e Binder divergem. Furtividade e metalinguagem se cruzam: enquanto Binder confia na proeza técnica da eu-lírico, Célia está em claro conflito com esta, e as avaliações críticas figuradas não são independentes da convivência extracurricular; o seduzido pelo texto é também parceiro sexual e a que considera a eu-lírico uma escritora incapaz é vista por esta com hostilidade.

A exploração do diário não se faz apenas pela subversão: dentre as características diarísticas que apontamos no Guia, recorre no Jornal também a figuração de banalidades: um pente perdido, o menu do almoço; há um tom cúmplice, com revelações da performance insatisfatória do parceiro sexual e confidências de desafetos. Essas notas simples são entremeadas por afirmações misteriosas, como “O obscurecimento me perseguiu outra vez”. Diz Camargo a propósito de *Correspondência completa*: “temos o tom confessional, a expressão da intimidade de um eu que se expõe, mas sempre corroída por um elemento que nega a sinceridade dessa mesma expressão” (2003, p. 228). No caso do Jornal íntimo talvez se trate menos de negar a sinceridade quanto de evidenciar a falência desta enquanto suposto projeto do texto. É nesse sentido que caracterizamos as afirmações por misteriosas e não enigmáticas, pois a nosso ver a tensão que introduzem, como argumentado por Malufe, não é tanto a de induzir o leitor a buscar uma resposta existente, e sim a de relevar que a dinâmica do poema envereda pelo **não dizer** (2011, p. 110). Ao contrário da citação que preocupa a eu-lírico, o poema dispensa perfeitamente explicação.

Aliás, o Jornal está eivado de questionamentos capilares da racionalidade. Cronologicamente, o poema começa imbricando leitura e pele, experiências simbólicas e fisiológicas, com a urticária seguindo-se à leitura do conto borgeano, cujo título ecoa

¹⁰⁵ Personagens do poema *Correspondência Completa* cujas posturas de leitura são analisadas por Silviano Santiago em seu seminal ensaio “Singular e anônimo”, que descreve o entremear de referencialidade direta e olhar estetizante como aposta literária de Ana Cristina Cesar.

foneticamente – urticárias, bifurcam. Esse recurso da imbricação entremeia o poema: a obnublação é ligada a culpas, os pruridos são expurgados com o exercício mecânico da datilografia, a discussão de Célia e Binder sobre o estilo da eu-lírico sacoleja-a como puro ritmo, com abstração dos argumentos, das justificativas. A hostilidade de Célia se dá verbal e gestualmente, e Binder, fora de sintonia com a eu-lírico, não a toca a contento. O obscurecimento se segue a uma relação sexual insatisfatória, cosendo os planos fisiológico, afetivo e intelectual e bloqueando a fala.

A comunicação emperrada é recorrente em Ana C. Retornando momentaneamente ao Guia semanal de ideias: os possíveis codinomes e as elipses participam de uma questão que percorre aquele poema também como temática: a incomunicabilidade. Para a psicóloga, pistas; com PQ, “conversa de cerca-lourenço”; o pobre Dildo, nem retorno recebe. As trocas significativas malogram tanto entre as personagens e a eu-lírico quanto entre esta e quem lê. A convivência e a copresença, assim como a escrita, não garantem um contato efetivo, uma vez que os protocolos podem ser seguidos à risca e esvaziados por dentro. A questão aparece também no Jornal íntimo nas duas frentes: na figuração, a eu-lírico nega a Binder as fantasias capilares e está excluída da discussão sobre sua própria escrita; em termos das opções estilísticas, brincadeiras como “Cantei e dancei na chuva” e imagens nonsense como “Célia desceu as escadas de quatro” colocam em cheque a comunicabilidade como proposta do texto, lançando a dúvida sobre o restante das declarações. Bastante eloquente também é terminar o poema com uma frase incompleta, faltando o complemento verbal.

Em Jornal íntimo o diário é explicitamente tratado como técnica a explorar, percorrer e subverter (como apontado extensivamente pela fortuna crítica e esmiuçado particularmente por Sússekind, 2007, e Camargo, 2003); parte do “irremovível trabalho da redação técnica” ou, ao menos, excluído da dicção nobre por seu ritmo seco ou seu caráter de demanda externa, como acusa o poema “18 de fevereiro”. Nesse sentido, é interessante que não haja no conjunto *A teus pés* poemas que recorrem explicitamente aos protocolos diarísticos; o diário enquanto modo-de-usar é implodido e apenas traços dispersos subsistem no derradeiro livro preparado por Ana C..

O principal traço que gostaríamos de destacar é o tom íntimo, cúmplice, confidencial. Essa característica não é exclusiva dos diários, sendo mais pertinente ao conjunto de escritas chamadas íntimas, que inclui também a correspondência. E aqui precisamos mencionar os livros publicados por Ana Cristina entre *Cenas de Abril* e *A teus pés: Correspondência*

completa e *Luvas de pelica*, um dos quais trabalha explicitamente sobre a epístola enquanto o outro retorna a e retorce o diário, tensionando a referencialidade e expressividade desses gêneros por procedimentos como a interrupção, a superposição, o intercalar com citações sem demarcação, e finalizando com explicitação do caráter performático dos textos: em *Correspondência completa*, a assinatura da carta-poema difere do nome da autora na capa do livrinho, e *Luvas de pelica* traz um epílogo em que a eu-lírico se coloca como ilusionista. Infelizmente uma análise detalhada desses livros não está no escopo deste item, não menos porque já foi muito bem empreendida por Camargo (2003, capítulo V); *Luvas de Pelica* entrará em pauta no próximo capítulo, quando discutiremos o interlocutor naquele livro-poema.

Voltemos então ao tom intimista no conjunto *A teus pés*. Ali, confiança e sinceridade são ironizadas na figuração em diversas ocasiões: “Vamos tomar chá das cinco e eu te conto minha grande história passionai, que guardei a sete chaves”, convida o poema Sete chaves, que no volteio seguinte dá de ombros: “Eu nem respondo. (...) Nem te conheço”. Quase no final de *A teus pés*, um poema que comporta leitura metalinguística adverte: “Tudo que eu nunca te disse, dentro destas margens. (...) / O assunto era sempre outro. / Os espões não informavam direito. / A intimidade era teatro. / O tom de voz subtraía um número.” (CESAR, 1983, p. 50).

Por outro lado, se a performatividade é escancarada, há um tratamento do leitor como conhecido: “E a última, já te contei?”, lemos no primeiro poema do grupo; “Você agora fala até mais baixo, delicada que eu reparo mais que os outros depois de um tempo fora”, nota um outro; “Na próxima te digo”, promete ainda um terceiro, que fecha com um pedido bem informal: “Não fica aborrecida”. A familiaridade aprofunda o desnível que vimos a respeito do Guia, entre a oferta e a omissão de informações, propiciando um sacolejo que desestabiliza uma leitura despreocupada; se a eu-lírico engole desaforos “mas com sinceridade”, como proclama no poema Sumário, ela oferece ao leitor nenhum segredo, mas com ternura. Com a ênfase nas expressões fáticas, o peso da cumplicidade migra de sinceridade para a busca do outro, que vemos em apelos como “Liga amanhã outra vez sem falta”, “Me escreve mais”; nos inúmeros vocativos, “meu filho”, “querida”, “my dear”; e no emprego da segunda pessoa, colocando o destinatário em cena: “pouso a mão no teu peito”, “Tua mão que desliza”, “Não pergunes”.

Podemos encontrar dentre os *Inéditos e Dispersos* posteriores à publicação de *A teus pés* textos com uma dicção diarística mais ligada aos protocolos, como é o caso de dois poemas de que nos aproximamos para concluir este item:

10.1.82

Hoje que Mary está indo para Paris retomo o caderno terapêutico depois de ter dito que a minha cura era “falar tudo”, que me desse e viesse, e assim, angustiada com a partida que me cala ou um flanco de mim, escrevo como quem fala tudo, querendo dizer que hoje, com o Patinho, senti que o meu compromisso primeiro era com a mãe, com as mulheres, com o colo delas, e só secundariamente com ele, com um apelo da realidade muda. Quero que uma mulher me acompanhe (ou ao menos o Armando, que fala tudo e preenche o vazio). Há coisas demais para fazer, não queria ir para minha casa, onde me sinto independente demais (é como um excesso). Volto para a casa de mamãe, e tenho de suportar a angústia de ter que me emudecer até a Mary voltar. Angústia é fala entupida. (CESAR, 1998, p. 135)

Tenho arrumado os livros.

Tiro de uma prateleira sem ordem e coloco em outra com ordem. Ficam espaços vazios.

Hora em hora.

Não tenho te dito nada.

Ligo para os outros.

O que eu poderia dizer é perigoso: certeza (assim como eu disse: daqui a dez anos estarei de volta) de que nos reencontramos, cedo ou tarde.

Mas não sei mais quando

Cedo ou tarde reencontro – o ponto de partida (CESAR, 1998, p. 196)

Ambos têm características associadas ao diário, como a narração de fatos miúdos do cotidiano, reflexão e avaliação afetiva sobre eles. O primeiro poema é inclusive datado, e dá a entender que se trata de trecho de um caderno terapêutico. Retomando o aventado anteriormente, no polo caderno terapêutico o texto seria voltado à escrita como organização mental. O poema funciona bastante bem nesse sentido, sendo fluente, com conectivos temporais e lógicos entre as frases e, mais que isso, explicações: reformulações, parênteses, explicitações, na contramão do que temos visto como procedimento empregado por Ana C. como olhar estetizante sobre o material bruto. Há figuração deslavada de fatos biográficos como a residência em um apartamento longe dos pais, período difícil para a saúde mental de Ana Cristina, permeado por crises. Assim como o de Armando, o nome próprio da terapeuta é mantido tal e qual no texto, o que cria uma ressonância divertida com a Mary de *Correspondência Completa*, que lê tudo como literatura pura e não entende as referências diretas, não entende que a postura literária de Ana C. se faz em grande parte justamente nesse espaço de intercâmbio, nesse tesão do talvez.

O segundo poema tem aspecto mais trabalhado, mais próximo da dicção dos publicados por Ana C., com suas frases curtas, saltos bruscos e salpicado de expressões feitas (“hora em hora”, “cedo ou tarde”). Ele também acomoda melhor uma leitura metafórica, menos literal, menos específica e mais despersonalizada, constituição mais frequente em *A teus pés*, como

no seguinte: “A história está completa: wide sargasso sea, azul azul que não me espanta, e canta como uma sereia de papel.” (CESAR, 1983, p. 21). Se retomarmos a polarização entre o caderno terapêutico e o fogo do final, o segundo poema inédito e disperso está mais modulado pelo fogo, por uma proposição onde o leitor é levado mais em conta e tem mais espaço no texto: “Se o alto grau de indefinição do destinatário reforça, por um lado, a ambiguidade do texto, por outro, abre a possibilidade de identificação entre o leitor e o destinatário”, diz Camargo (2003, p. 226) a respeito de *Correspondência completa*, e cremos que o mesmo ocorre aqui. Se há um biográfico possível na arrumação dos livros, ele está envolto em desenvolvimentos de outra ordem que o tornam opaco, multiplicam seus fios, enovelam-no vigorosamente na dinâmica intratextual.

O fato de os dois poemas não estarem publicados impede, não se tratando o presente estudo de uma pesquisa com acesso ao arquivo, a proposição de hipóteses quanto aos rumos da dicção diarística na poesia de Ana C.; vemos apenas que o trabalho com esse tipo de texto permanecia parte integral de seu processo criativo.

*

Benveniste afirma que “O enunciado que contém *eu* pertence ao nível ou tipo de linguagem que Charles Morris chama pragmático, o qual inclui, além dos signos, aqueles que os utilizam”¹⁰⁶ (2014b, p. 252, grifo do autor, tradução nossa). Ao longo deste capítulo 2, perguntamo-nos como o diário movimenta o “eu” nesse espaço de escrita. Vimos os diários barthesianos em uma perspectiva de incorporação dos mesmos ao projeto de escrita literária, em estudo de diferentes articulações textuais do “eu”. Em Ana C., o gênero diário apareceu-nos como território a explorar, cujos protocolos e elementos são trabalhados em uma chave que oscila judiciosamente entre a adoção e o deslocamento.

Gradualmente, no contato com os diários das escritas de Ana C. e de Barthes, decanta uma certeza: eles podem ser espaços do “eu”, mas isso de forma alguma significa que não sejam espaços voltados ao outro, de gestação de uma relação com o outro. Em Ana C. há atritos, carinhos, fragmentação e banalidades; em Barthes, a esquiva de uma imagem cristalizada, a oferta de notáveis e de confidenciais queixumes. São esses movimentos ciosos de voltar-se a um outro temido e ansiado que procuraremos acompanhar a seguir.

¹⁰⁶ L’énoncé contenant *je* appartient à ce niveau ou type de langage que Charles Morris appelle pragmatique, qui inclut, avec les signes, ceux qui en font usage.

CAPÍTULO 3: A DISPOSIÇÃO PROFUNDA DA LITERATURA – GESTOS AFETIVOS NAS ESCRITAS DE ANA C. E R.B.

Em nossas leituras dos dois primeiros capítulos vimos que falar de si envolve, para Barthes e Ana C., a proposição de uma imagem autoral que legitima certas opções estéticas. Dentre elas, temos focado os vínculos entre escritor e locutor, que marcam posição quanto a um arraigamento da escrita na experiência. Esse delineamento de um perfil passa pela construção de uma certa escuta desejada, de um acolhimento cuidadosamente solicitado. Neste capítulo, nos concentraremos sobre a inclusão do outro na escrita, que Ana C. e Barthes empreendem de diversas maneiras.

Na primeira parte, examinaremos a dinâmica de oferta de si ao leitor nas fotografias que integram livros de Barthes e de Ana C.. A presença de fotografias de escritores em seus livros, especialmente as que exibem-nos “fora” da escrita (em criança, em viagem etc.), tende a reforçar a concepção de autor prevalente no senso comum, na medida em que o retrato do escritor fixa a voz do locutor a uma pessoa que é o alvo da objetiva e da curiosidade do leitor. Entretanto, a coisa muda de figura quando os autores, curiosos para além da escrita, se propõem a explorar a fotografia enquanto espaço discursivo, o que fizeram tanto Ana Cristina Cesar quanto Roland Barthes.

Além das fotografias, veremos na segunda parte o entranhamento do outro como questão integrante da escrita, no caso de Ana C. enquanto interlocutor no primeiro poema de *A teus pés* e em *Luvas de Pelica*, e no caso de Barthes, como motivo da narrativa e do narrar n’*A Câmara Clara*.

3.1 Intratáveis retratos

Examinaremos as fotografias que integram o *Roland Barthes por Roland Barthes*, sob inspiração do gênero “álbum de família”, e a ausente fotografia da mãe d’*A Câmara Clara*, manancial declarado de escrita do livro. Perscrutaremos a relação entre imagens e texto no álbum fotográfico do *Roland Barthes por Roland Barthes*: as legendas que revelam, ocultam, achatam, põem em narrativa as fotografias; aderência, recusa e/ou subversão de lugares-comuns autobiográficos pelo álbum; proposição de diferentes modos imagéticos que estariam tanto nesse livro quanto n’*A Câmara Clara*.

Veremos também as fotografias de Ana Cristina Cesar que integram edições póstumas de seus escritos nos livros *Inéditos e Dispersos* e *Correspondência Incompleta*. Seguiremos a trilha aberta por Natalia Brizuela (2007), a partir da qual empreenderemos pequenos desvios. Pensando na pose como correlato fotográfico da composição, na poesia, do ethos do eu-lírico, nos ocuparemos de questões como a dinâmica entre mostrar e ocultar, o posicionamento do retratado como objeto ou sujeito e a agência implicada em cada situação, e o corpo como arena de ação identitária em uma perspectiva performática.

3.1.1 Projetos de verdade: imagem fotográfica de Barthes em Barthes por Barthes

Um dos livros de Barthes me incomoda deveras. Não o texto, mas o objeto livro: minha edição de *Roland Barthes por Roland Barthes* traz na capa uma fotografia de Barthes. Apelo para a contracapa, sem alívio: um recorte da mesma foto continua a fitar-me com ar reprovador, um dos lados da boca levemente levantado em um muxoxo. Felizmente, Barthes não tarda a vir em meu socorro: o pequeno álbum fotográfico que introduz *Roland Barthes* é domesticado pelo texto que o cerca, apropriado como narrativa:

Não se encontrarão pois aqui (...) mais do que as figurações de uma pré-história do corpo – desse corpo que se encaminha para o trabalho, para o gozo da escritura. Pois tal é o sentido teórico dessa limitação: manifestar que o tempo da narrativa (da imageria) termina com a juventude do sujeito: não há biografia a não ser a da vida improdutiva. Desde que produzo, desde que escrevo, é o próprio Texto que me despoja (felizmente) de minha duração narrativa.¹⁰⁷ (BARTHES, 1977, p. 8)

Esse parágrafo pacifica o anterior, segundo o qual as fotos teriam sido escolhidas pelo critério estupefação/fascínio, que escaparia à compreensão. Alfinetados no plano do *récit*, os corpos ali expostos deixariam de remeter à complexidade aterradora da existência de um ser humano; prestar-se-iam docilmente ao discurso barthesiano, logo, ameaçariam menos o texto que aqui se tece.

Em *Roland Barthes* a dinâmica ente texto e imagem, assim como a aderência a expectativas de uma autobiografia (desvelamento, elucidação, sinceridade, proposta de uma

¹⁰⁷ On ne trouvera donc ici (...) que les figurations d'une pré-histoire du corps – de ce corps qui s'achemine vers le travail, la jouissance d'écriture. Car tel est le sens théorique de cette limitation: manifester que le temps du récit (de l'imagerie) finit avec la jeunesse du sujet: il n'y a de biographie que de la vie improdutive. Dès que je produis, dès que j'écris, c'est le Texte lui-même qui me dépossède (heureusement) de ma durée narrative. (BARTHES, 1995, p. 8)

narrativa biográfica coesa), alterna cumplicidade e perturbação. Ora se faz o esperado, ora as expectativas são gentil e sutilmente frustradas; o efeito não é puro choque, mas desconcerto.

Em função do repertório do leitor, a leitura de *Roland Barthes* pode começar antes da capa; o livro faz parte da coleção *Écrivains de Toujours*, cujo projeto editorial combina biografia, trechos seletos e análise literária – em geral a cargo de um especialista no autor morto, o que por si só já singulariza o *Roland Barthes*. Assim, ao se deparar com as 42 fotografias no início do volume, o leitor pode ser induzido ou tentado a fortalecer a ligação simbólica entre a pessoa física Roland Barthes e o locutor do texto. Contudo, a expectativa de elucidação de um perfil está fadada a pisar em falso: as fotografias estão fora da ordem cronológica, certas legendas não identificam os retratados e trazem comentários que não oferecem a foto ao leitor, e sim àquele que escreve:

Figura 01: A irmã do pai: ficou sozinha a vida inteira.

Figura 02: A família sem o familialismo.

As fotografias não suprem descrições, tampouco fixam figuração textual de pessoas/ episódios (que, em outra finta autobiográfica, quase inexitem no livro); são oportunidade para pequenas derivas textuais, nascentes que logo tornam ao solo sem ganhar corpo, talvez alimentando algum lençol freático da escritura.

Figura 03: Não foi a escritura, durante séculos, o reconhecimento de uma dívida, a garantia de uma troca, a firma de uma representação? Mas, hoje, a escritura vai indo lentamente para o abandono das dívidas burguesas, para a perversão, a extremidade do sentido, o texto...

Figura 04: O grande jardim formava um território assaz estranho. Dir-se-ia que ele servia principalmente para enterrar as ninhadas excedentes de gatinhos. No fundo, uma aléia mais sombria e duas bolas ocas de buxo: alguns episódios de sexualidade infantil ali aconteceram.

Figura 05: Fascina-me: a empregada.

Essa pode ser uma das muitas maneiras pelas quais o livro se furta a uma leitura objetificante: o biografado não cessa de apontar que é voz; não está em exposição para ser perscrutado passivamente, mas é quem controla a quantidade e qualidade da informação disponibilizada ao leitor. Esse controle ocorre em qualquer escrito autobiográfico, mas é são menos frequentes os que tanto se esforçam para evidenciá-lo, para recusar o esmaecimento da cena enunciativa durante a leitura.

Decerto, o álbum com suas legendas não é de todo resistente ao leitor faminto por “dados”: informa que o indivíduo que assina Roland Barthes teve uma infância na província, que perdeu o pai ainda bebê, que participou de encenações de Teatro Antigo, que seria incapaz

de ocultar seu tédio. Três das fotos não figuram pessoas: uma carta de dívida (figura 3), um plano de texto e uma planilha de acompanhamento médico:

Figura 06: Toda lei que oprime um discurso é insuficientemente fundamentada.

Figura 07: A tuberculose retrô.

(Cada mês, colocavam uma nova folha na beirada da antiga; por fim, havia metros delas: modo-farsa de escrever seu corpo no tempo.)

Essas imagens não deixam de lado o corpo na medida em que prolongam o gesto da escrita, que enquadra o livro: a advertência “Tudo isto deve ser considerado...” que abre o *Roland Barthes*, faz par com o fragmento “E depois?”, situado após as informações de gráfica (fora, portanto, das fronteiras usuais do texto), ambos sob formato manuscrito:

Figuras 08 e 09: Abertura e fechamento manuscritos do *Roland Barthes* em edições francesa e brasileira.

O fragmento “O gosto dos algoritmos” é acompanhado por reprodução reduzida de um manuscrito de trabalho, na página ao lado:

Figura 10: O gosto dos algoritmos.

A página seguinte ao fragmento “A escritura começa pelo estilo” traz imagens de fichas de trabalho. Dentre outros vestígios de uma mão no texto do *Roland Barthes* estão diversas reproduções dos desenhos e aquarelas de Barthes, que variam entre as edições. No contexto do livro, podemos pensar em toda essa exibição da materialidade da escrita como mais uma forma de adesão ao pacto biográfico, que propõe uma pessoa na ponta de produção do texto.

O texto entremeado às fotos do pequeno álbum é, aliás, recheado de corpo: traz considerações sobre a persistência de traços fisionômicos na família, e na pessoa com diferentes idades; refere experiências e memórias sensoriais dos lugares retratados.

Abarcando todo o campo parental, a imageria age como um médium e me põe em relação com o “isto” de meu corpo: ela suscita em mim uma espécie de sonho obtuso, cujas unidades são dentes, cabelos, um nariz, uma magreza, pernas com meias compridas, que não me pertencem, sem no entanto pertencer a mais ninguém: eis-me então em estado de inquietante familiaridade: *vejo* a fissura do sujeito (exatamente aquilo de que ele não pode dizer nada). Disso decorre que a fotografia de juventude é, ao mesmo tempo, muito indiscreta (é meu corpo de baixo que nela se dá a ler) e muito discreta (não é de “mim” que ela fala).¹⁰⁸ (BARTHES, 1977, p. 7-8, grifo do autor)

¹⁰⁸ Embrassant tout le champ parental, l’imagerie agit comme un médium et me met en rapport avec le «ça» de mon corps; elle suscite en moi une sorte de rêve obtus, dont les unités sont des dents, des cheveux, un nez, une maigreur, des jambes à long bas, qui ne m’appartiennent pas, sans pourtant appartenir à personne d’autre qu’à moi: me voici dès lors en état d’inquietante familiarité: je *vois* la fissure du sujet (cela même dont il ne peut rien dire). Il s’ensuit que la photographie de jeunesse est à la fois très indiscreta (c’est mon corps du dessous qui s’y donne à lire) et très discrète (ce n’est pas de «moi» qu’elle parle. (BARTHES, 1995, p. 7-8, grifo do autor)

Vê-se também o corpo em trabalho “intelectual”: as fichas e anotações prévias que ocupam toda a escrivaninha, os óculos que se fazem necessários. Esse tema retornará em muitos escritos do Barthes tardio, e em especial no curso *A Preparação do Romance*, ministrado concomitantemente à escrita d’*A Câmara Clara*.

Figura 11

Figura 12

Meu corpo só está livre de todo imaginário quando reencontra seu espaço de trabalho. Esse espaço é, em parte, o mesmo, pacientemente adaptado ao prazer de pintar, de escrever, de classificar.

Se cremos no narrador, as fotos de *Roland Barthes* não o acompanharam durante a escrita, teriam sido selecionadas “pelo puro prazer egoísta do autor, após a conclusão da redação” (BARTHES, 1977, p. 7). Em termos de ethos do narrador, elas fazem existir um certo Roland Barthes: aquele que agencia cuidadosamente sua imagem fotográfica e textual, reiterando a descontinuidade.

(Em tempo: utilizamos a nomenclatura “narrador”, à primeira vista incongruente com o nome de Roland Barthes na capa e com a classificação do livro como não-ficção; todavia, a experimentação formal é característica da produção barthesiana; assim, para além do demarcado no capítulo 1 a respeito do nome de autor não designar uma pessoa física, no caso particular do *Roland Barthes* está em jogo um locutor que, a um tempo, apresenta marcas biográficas e se coloca reiteradamente como componente do discurso, não como anterior a este ou sua origem.)

Notamos que Barthes cumpre os tropos biográficos intermitentemente, sem com eles romper de todo, movendo-se na fenda entre a expectativa e a subversão: à foto de um bonde, acompanha a legenda: “O focinho branco do bonde de minha infância” (BARTHES, 1977, p. 22); por sua vez, para a figura 13, “X, eu e Y à época do colégio” seria uma legenda informativa, o que não é o caso da barthesiana. A legenda da figura 14 desloca o corpo infantil para alavancar questões da vida produtiva (que, a princípio, não participariam das fotos; vide primeira citação deste item).

Figura 13: Naquele tempo, os liceanos eram homenzinhos.

Figura 14: Contemporâneos? Eu começava a andar, Proust vivia ainda e terminava a *Busca*.

Um exemplo mais interessante: diferentemente dos avós, do pai e da tia, Henriette Barthes aparece em algumas das fotos, mas a designação “mãe” está ausente das legendas:

Figura 15: A demanda do amor.

Figura 16: O estágio do espelho: “tu és isto.”

Essa ausência remete-nos imediatamente a *Câmara*, em que a foto não mostrada é aquela cujo interesse não pode ser exaurido pelo comentário. Com tal proposta em mente, retomemos a observação anterior, de que algumas legendas do álbum de *Roland Barthes* não oferecem a foto ao leitor, e sim ao narrador.

Certos retratados são descritos de maneira quase banal: os avós. Além de pequenos interesses ou hábitos, Barthes nota que nenhum deles “cultivava discurso” (p. 16-17). As avós, pelo contrário, são puro discurso: a parisiense e a provinciana (p. 18); a tia paterna “foi só por toda a vida” (figura 1). Essas mulheres com quem o escritor Barthes conviveu são negadas pelo narrador ao extracampo do leitor, ocultas sob imagens de fácil assimilação; não são pontos de partida de texto.

Os desconhecidos, pelo contrário, são buscados pelo corpo e pela escrita do narrador: a foto do avô paterno criança deflagra a projeção do corpo no passado e no futuro (estéril):

Figura 17: O romance familiar.

De onde vêm eles? De uma família de tabeliões de Alta-Garona. Eis-me provido de uma raça, de uma classe. A foto, policial, o prova. Este jovem de olhos azuis, cotovelo pensativo, será o pai de meu pai. Última estase dessa descida: meu corpo. A linhagem acabou produzindo um ser para nada.

Figura 18: O Tronco.

Essa legenda da figura 17 ecoa, de certa forma, no comentário sobre a foto da mãe criança em *Câmara*, legendada “La Souche” (o Tronco – figura 18): “A linhagem proporciona uma identidade mais forte, mais interessante que a identidade civil – mais tranquilizadora também, pois o pensamento da origem nos apazigua, ao passo que o do futuro nos agita, nos angustia (...)”¹⁰⁹ (BARTHES, 1984, p. 162).

¹⁰⁹ Le lignage livre une identité plus forte, plus intéressante que l’identité civile – plus rassurante aussi, car la pensée de l’origine nous apaise, alors que celle de l’avenir nous agite, nous anguste (...) (2011a, p. 162)

Com alguma licença poética, podemos mitigar a angústia do fim da linhagem no *Roland Barthes* com um comentário de *Câmara*: vimos em 1.1 que Barthes aventava preservar a memória da mãe na escrita, pelo tempo de sua “notoriedade”. Pois bem; se considerarmos em certa medida como traços “de Barthes” algumas inflexões enunciativas e estilísticas (Barthes alegava no *Grau zero da escrita* que o estilo teria uma espécie de componente biológico¹¹⁰), podemos ver como trejeitos do corpo barthesiano uma leveza e afetividade que muitos escritores-leitores, em um tipo de filiação, prolongam em seus textos.

Antes de passar definitivamente às imagens em *Câmara*, vejamos o primeiro parágrafo do *Roland Barthes*:

Eis aqui, para começar, algumas imagens: elas são a cota de prazer que o autor oferece a si mesmo, ao terminar seu livro. Esse prazer é de fascinação (e, por isso mesmo, bastante egoísta). Só retive as imagens que me sideram, *sem que eu saiba por quê* (...).¹¹¹ (BARTHES, 1995, p. 7, grifo do autor)

Esse trecho traz também um movimento que, em volta futura da espiral barthesiana, viria a propelir *Câmara*: a insistência sobre as fotografias que surpreendem, fascinam. Retomemos apenas as noções de *punctum* e *studium* para avançar na questão do agenciamento narrativo de informação textual sobre os retratados, levantada a respeito de *Roland Barthes*: procuraremos pensar sobre como esse tratamento dos retratados configura-os em imagens estáticas ou dinâmicas, e quais os desdobramentos dessas escolhas para a caracterização do narrador de *Câmara*.

Em poucas palavras, o *punctum* é relação singular entre a fotografia e seu receptor, em que algum detalhe subverte o *studium*, a (suposta) proposta narrativa da imagem, a qual funcionaria em conformidade com regras sociais/intenções autorais. O *punctum* é valorizado como um momento em que o receptor da fotografia toma agência e estabelece um contato visceral com a imagem. Contudo, em nova volta da espiral que retoma uma problemática abordada n’*O Prazer do Texto*, o visceral não geraria discurso. O narrador de *Câmara* apresenta uma série de fotos e comenta seus respectivos *puncta*, porém falha na passagem do que o mobiliza em certas fotografias para a natureza da Fotografia. Com um corte um tanto abrupto e um breve parágrafo sobre a insuficiência da “subjetividade entregue a seu projeto

¹¹⁰ 2004e, p. 10.

¹¹¹ Voici, pour commencer, quelques images: elles sont la part du plaisir que l’auteur s’offre à lui-même en terminant son livre. Ce plaisir est de fascination (et par là même assez égoïste). Je n’ai retenu que les images qui me sidèrent, *sans que je sache pourquoi* (...). (BARTHES, 1995, p. 7, grifo do autor)

hedonista” como “mediador imperfeito” para atingir o universal, tem fim a parte I de *Câmara* (BARTHES, 2011a, p. 95-96). A parte II do livro estabelece como novo ponto de partida a fascinação descrita nas páginas iniciais do livro, antes da primeira escolha metodológica:

um espanto que jamais pude reduzir: “Vejo os olhos que viram o Imperador.” (p. 11) (...)

A foto é literalmente uma emanção do referente. De um corpo real, que estava lá, partiram radiações que vêm me atingir, a mim, que estou aqui; pouco importa a duração da transmissão; a foto do ser desaparecido vem me tocar como os raios retardados de uma estrela. Uma espécie de vínculo umbilical liga a meu olhar o corpo da voisa fotografada: a luz, embora impalpável, é aqui um meio carnal, uma pele que partilho com aquele ou aquela que foi fotografado.¹¹² (BARTHES, 1984, p. 121)

Essa persistência sensória dos mortos torna-se o ponto fulcral de *Câmara*, uma vez que a fotografia não passaria de uma imagem que o receptor imbui de vida, um objeto animado apenas por meio do investimento de um sujeito (tomando aqui objeto e sujeito como categorias relacionais). Essa seria a imagem a que chamaremos **estática**.

A oposição entre imagens estáticas e dinâmicas busca aproveitar um recurso discursivo presente em diversos textos barthesianos: estabelecer uma oposição a fim de evitar valorar o objeto analisado, abrindo possibilidade de que haja, para um mesmo objeto/ação/etc., opções de construção/fruição que resultam em um “bom” ou “mau” funcionamento. Por vezes, as oposições apresentadas são erodidas, ou se propõe que não sejam mutuamente excludentes; a oposição é um recurso para extrapolar consequências de aspectos do objeto em questão.

As imagens **dinâmicas**, em oposição às estáticas, são aquelas que não cristalizam o retratado – não o definem, não capturam sua essência, mas apontam para uma existência que está fora da imagem: o extracampo. As imagens podem ser fotográficas, textuais ou multimidiáticas (conjunto texto-imagem); no caso de *Câmara*, cada *punctum* funciona na conjunção de imagem e texto, com o comentário barthesiano indicando um extracampo. Assim como algumas das legendas de *Roland Barthes*, o *punctum* não fixa a fotografia, coloca-a em movimento.

¹¹² un étonnement que depuis je n’ai jamais pu réduire: «Je vois les yeux qui ont vu l’Empereur.» (p. 13) (...)

La photo est littéralement une émanation du référent. D’un corps réel, qui était là, sont parties des radiations qui viennent me toucher, moi qui suis ici; peu importe la durée de la transmission; la photo de l’être disparu vient me toucher comme des rayons différés d’une étoile. Une sorte de lien ombilical relie le corps de la chose photographiée à mon regard: la lumière, quoique impalpable, est bien ici in milieu charnel, une peau que je partage avec celui ou celle qui a été photographié. (BARTHES, 2011a, p. 126-127)

Em 1865, o jovem Lewis Payne tentou assassinar o secretário de Estado americano, W. H. Seward. Alexander Gardner fotografou-o em sua cela; ele espera seu enforcamento. A foto é bela, o jovem também: trata-se do *studium*. Mas o *punctum* é: *ele vai morrer*. Leio ao mesmo tempo: *isso será e isso foi* (...).¹¹³ (BARTHES, 1984, p 141-142, grifos do autor)

Nesse trecho, Barthes acrescenta ao discurso da fotografia seu *punctum*; não fala sobre ela, mas continua falando-a em imagem dinâmica. A questão da passagem da experiência ao texto não como discurso **sobre**, mas **também como experiência** adquire grande relevância no período da redação de *Câmara*. Façamos um pequeno desvio por escritos contemporâneos para mapear algumas das aproximações barthesianas desse problema.

O texto em que Barthes trabalhava à época de sua morte, encontrado em sua máquina de escrever, é intitulado “Malogramos sempre ao falar do que amamos” (2002). Nele, Barthes discute as tentativas de Stendhal de comunicar aos leitores seu amor pela Itália. Segundo Barthes, Stendhal fracassa ao falar **sobre** a Itália, porém, n’*A Cartuxa de Parma*, logra sucesso ao falar **a** Itália, na figuração das festas e do amor experimentado por Fabrizio. O seminário ao final do segundo ano do curso A Preparação do Romance discutia o trabalho proustiano de incorporação de pessoas na composição dos personagens de *Em Busca do Tempo Perdido*. Barthes tencionava escrever um romance que dissesse – fizesse existir – o bem soberano do amor de sua mãe; curiosamente, uma das características positivas desse amor destacada com frequência era a superação das imagens cristalizadas e petrificadoras, o que nos traz de volta a *Câmara*:

Infelizmente, estou condenado pela Fotografia, que pensa agir bem, a ter sempre uma cara: meu corpo jamais encontra seu grau zero, ninguém o dá a ele (talvez apenas minha mãe? Pois não é a indiferença que retira o peso da imagem – nada como uma foto “objetiva”, do tipo “Photomaton”, para fazer de você um indivíduo condenado, vigiado pela polícia –, é o amor, o amor extremo).¹¹⁴ (BARTHES, 1984, p. 24-25)

Podemos recorrer ao estudo barthesiano de Proust também para pensar esse modo de ser positivo das imagens dinâmicas: Barthes identifica na apresentação dos personagens da *Busca*

¹¹³ En 1865, le jeune Lewis Payne tenta d’assassiner le secrétaire d’État américain, W. H. Seward. Alexander Gardner l’a photographié dans sa cellule; il attend sa pendaison. La photo est belle, le garçon aussi: c’est le *studium*. Mais le *punctum*, c’est: *il va mourir*. Je lis en même temps: *cela sera* et *cela a été* (...). (BARTHES, 2011a, p 149-150, grifos do autor)

¹¹⁴ Hélas, je suis condamné par la Photographie, qui croit bien faire, à avoir toujours une mine: mon corps ne trouve jamais son degré zéro, personne ne lui donne (peut-être seule ma mère? Car ce n’est pas l’indifférence qui enlève le poids de l’image – rien de tel qu’une photo «objective», du genre «Photomaton», pour faire de vous un individu pénal, guetté par la police –, c’est l’amour, l’amour extrême).¹⁰⁴ (BARTHES, 2011a, p. 27)

uma técnica que ele chama de inversão: em sucessivos contatos, uma mesma personagem é percebida pelo narrador com caracterizações opostas pelo vértice: cafetina/princesa; galanteador de moças/homossexual¹¹⁵. Essa inversão pode ser um dos recursos de composição de imagens dinâmicas, pois abarcando a deriva a imagem não congela, e sim faz existir, na medida em que abre o extracampo. Retomando as fotografias comentadas em *Roland Barthes*, as fotos dos avôs, avós e da tia paterna são tornadas monotônicas pelas respectivas legendas, movimento contrário ao comentário que faz conjunto com o título de dívida (figura 3), ou daquele que compõe a foto de Lewis Payne em *Câmara*.

O tratamento textual de fotografias apresenta semelhanças nos dois livros aqui em pauta, os quais não deixam de ter diferenças dignas de nota. Diferentemente de *Roland Barthes*, a maioria das fotos de *Câmara* foi realizada por fotógrafos profissionais e não tem ligação com a experiência direta da pessoa física Roland Barthes¹¹⁶. O narrador¹¹⁷ afirma que o noema da fotografia reside em sua factualidade:

O infortúnio (mas talvez, talvez, a volúpia) da linguagem é não poder autenticar-se a si mesma. O noema da linguagem talvez seja impotência, ou, para falar positivamente: a linguagem é, por natureza, ficcional; para tentar tornar a linguagem inficcional é preciso um enorme dispositivo de medidas: convoca-se a lógica ou, na sua falta, o juramento; mas a Fotografia, por sua vez, é indiferente a qualquer revezamento: ela não inventa; é a própria autentificação; os raros artifícios por ela permitidos não são probatórios; são, ao contrário, trucagens: a fotografia só é laboriosa quando trapaceia.¹¹⁸ (BARTHES, 1984, p. 128-129)

Ele as percorre, no entanto, como narrativa; constrói derivas discursivas com pontos de “indiscutível” verdade, isto é, obtém o encontro feliz da possibilidade narrativa que não é vinculada à nem tampouco desvinculada da ficção. O *punctum* não prescinde do *studium*: esses operadores são relacionais. A narrativa possível a partir do dado não o anula, apenas

¹¹⁵ “No trenzinho de Balbec, uma senhora solitária lê a Revista de dois mundos; ela é feia, vulgar, o Narrador toma-a por uma dona-de-casa de tolerância; mas na viagem seguinte, o pequeno clã que invadirá o trem, informa ao Narrador que a tal senhora é a princesa Sherbatoff, mulher de alta estirpe, a pérola do salão Verdurin. Esse desenho, que reúne num mesmo objeto dois estados absolutamente antipáticos e inverte radicalmente uma aparência em seu contrário, é frequente em *Em busca do tempo perdido*”. (BARTHES apud PINO, 2013, p. 75.

¹¹⁶ à exceção de “La Souche” e “La Ballade du violoniste”; entretanto, Barthes não conheceu a mãe criança e possivelmente não andou sobre **aquelas** ruas na Hungria; as fotos trazem “o mesmo”, porém “outro”.

¹¹⁷ Para justificativa da opção por “narrador” sobre “locutor”, vide 3.2.2.

¹¹⁸ C’est le malheur (mais aussi peut-être la volupté) du langage, de ne pouvoir s’authentifier lui-même. Le noème du langage est peut-être cette impuissance, ou, pour parler positivement: le langage est, par nature, fictionnel; pour essayer de rendre le langage infictionnel, il faut un énorme dispositif de mesures: on convoque la logique, ou, à défaut, le serment; mais la Photographie, elle, est indifférente à tout relais: elle n’invente pas; elle est l’authentification même; les artifices, rares, qu’elle permet, ne sont pas probatoires; ce sont, au contraire, des truquages: la photographie n’est laborieuse que lorsqu’elle triche. (BARTHES, 2011a, p. 134-135)

evidencia sua incapacidade de exaurir o tema/pessoa em pauta. O *punctum* barthesiano está na leitura; outras leituras podem mapear outros *puncta*.

Essa dinâmica que não opõe dado e deriva, que preza o não-esgotamento, configura o próprio *Roland Barthes*: seu narrador traz o corpo fotografado não como âncora referencial, mas como mais um elemento de composição que desliza na fronteira ficcional; retomando a concepção de sujeito advogada por Barthes ao longo da década de 1970, o sujeito estrelado, pulverizado, móvel e fluido:

Talvez então retorne o sujeito, não como ilusão, mas como *ficção*. Um certo prazer é tirado de uma maneira da pessoa se imaginar como *indivíduo*, de inventar uma última ficção, das mais raras: o fictício da identidade. Essa ficção não é mais ilusão de uma unidade (...).¹¹⁹ (BARTHES, 2006b, p. 73, grifos do autor)

que existe textualmente na formulação de Philippe Roger a respeito do *Roland Barthes*: “a complexidade de uma enunciação que deve substituir a expressão impossível de uma “autenticidade”.”¹²⁰ (1986, p. 161, tradução nossa).

O último ponto que gostaríamos de levantar quanto à dinâmica entre fotografia e texto em *Câmara* diz respeito à mãe do narrador (a figuração de cujo luto, conforme discutido no Capítulo 1, é um dispositivo que reforça a identidade entre o narrador e o escritor). Ao trazer pela primeira vez as fotos das avós e da tia paterna em *Roland Barthes*, comentamos que o narrador as negava ao leitor como complexidade de experiência. Há também uma negação, conquanto que diferente, da fotografia que o narrador afirma motivar a escrita de *Câmara*, pois não é reproduzida no livro¹²¹. Ela não é sequer mencionada até o início da Parte II do livro, em trecho que citamos parcialmente no capítulo 1 e estendemos agora:

Sozinho no apartamento em que ela há pouco tinha morrido, eu ia assim olhando sob a lâmpada, uma a uma, essas fotos de minha mãe, pouco a pouco remontando com ela o tempo, procurando a verdade da face que eu tinha amado. E a descobri. 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. (...)

¹¹⁹ Alors peut-être revient le sujet, non comme illusion, mais comme *fiction*. Un certain plaisir est tiré d’une façon de s’imaginer comme *individu*, d’inventer une dernière fiction, des plus rares: le fictif de l’identité. Cette fiction n’est plus l’illusion d’une unité (...). (BARTHES, 1982, p. 83, grifos do autor)

¹²⁰ la complexité d’une énonciation qui doit se substituer à l’expression impossible d’une «authenticité».

¹²¹ há certo consenso da crítica em apontar como avatar desse retrato essencial a fotografia “La Souche” (O Tronco), por ser do mesmo ano e trazer uma pose de Henriette Barthes menina semelhante à descrita na foto do Jardim de Inverno.

Observei a menina e enfim reencontrei minha mãe. A claridade de sua face, a pose ingênua de suas mãos, o lugar que docilmente ela havia ocupado, sem se mostrar nem se esconder, sua expressão enfim, que a distinguia, como o Bem do Mal, da menina histérica, da boneca careteira que imita os adultos, tudo isso formava a figura de uma *inocência* soberana (...), tudo isso tinha transformado a pose fotográfica nesse paradoxo insustentável e que por toda sua vida ela sustentara: a afirmação de uma doçura. Nessa imagem de menina eu via a bondade que de imediato e para sempre havia formado seu ser (...).¹²² (BARTHES, 2011a, p. 101-103, grifo do autor)

Grosso modo, pode-se dizer que as fotografias reproduzidas na primeira parte de *Câmara* são permutáveis ou mesmo, no limite, suprimíveis. Elas funcionam como apoios a um exercício conceitual que se dá no texto: demonstração da aplicabilidade do *punctum*. Não são motrizes de texto, são solicitadas por ele, que preexiste a e prescinde daquelas fotografias específicas. Já a fotografia do Jardim de Inverno não pode ser extrincada de *Câmara*; independentemente de sua existência extra-textual, ela é o eixo do percurso narrativo do livro.

Ao final de *Câmara*, o narrador se vê diante de uma encruzilhada para a abordagem da fotografia: pode atirar-se no abismo da vertiginosa incongruência de pedaços do tempo em descontinuidade, da inesgotável repetição mecânica do que existencialmente aconteceu uma única vez (BARTHES, 2011a, p. 15), ou prosseguir pelo terreno relativamente familiar da crítica semiológica, tratando a fotografia como um ato comunicativo em um contexto social.

A permanência da fotografia e do amor após a morte da mãe é dilacerante para o narrador, especialmente devido ao risco de petrificação pela imagem. O texto é então acionado para romper o *rigor mortis*, ofertando à imagem uma vida narrativa, que a fará ultrapassar a repetição doentia do momento congelado e se tornar um ponto de **partida**. É impossível, evidentemente, reanimar a mãe; Barthes recorre então a uma escrita que faça existir o amor, “a fim de que, impressa, sua memória dure ao menos o tempo de minha notoriedade”¹²³ (BARTHES, 1984, p. 96). Em *Câmara*, a fotografia da mãe que mobiliza o

¹²² J’allais ainsi, seul dans l’appartement où elle venait de mourir, regardant sous la lampe, une à une, ces photos de ma mère, remontant peu à peu le temps avec elle, cherchant la vérité du visage que j’avais aimé. Et je la découvris.

La photographie était très ancienne. Cartonnée, les coins mâchées, d’un sépia pâli, elle montrait à peine deux jeunes enfants debout, formant groupe, au bout d’un petit pont de bois dans un Jardin d’Hiver au plafond vitré. (...)

J’observai la petite fille et je retrouvai enfin ma mère. La clarté de son visage, la pose naïve de ses mains, la place qu’elle avait occupée docilement sans se montrer ni se cacher, son expression enfim, qui la distinguait, comme le Bien du Mal, de la petite fille hystérique, de la poupée minaudante qui joue aux adultes, tout cela formait la figure d’une *innocence* souveraine (...), tout cela avait transformé la pose photographique dans ce paradoxe intenable et que toute sa vie elle avait tenu: l’affirmation d’une douceur. Sur cette image de petite fille je voyais la bonté qui avait formé son être tout de suite et pour toujours (...). (BARTHES, 2011a, p. 106-107, grifo do autor)

¹²³ afin qu’imprimée, sa mémoire dure au moins le temps de ma propre notoriété (BARTHES, 2011a, p. 99)

narrador é um retrato dela **em criança**: a mãe é invertida, não está congelada em um ‘papel’ orientado em função do narrador, pode mover-se, existir além e aquém do texto.

3.1.2 Me sinto olhada pela “objetiva”: retratos de Ana C.

Se na discussão das fotografias em livros de Barthes evitamos comentar as fotos do próprio, com relação aos livros de Ana C. a exibição do corpo da escritora é o ponto-chave da questão: ao manusear a edição de *Correspondência Incompleta*, que torna públicas cartas de Ana Cristina a três amigas/professoras, experimento desconforto diante dos retratos de Ana Cristina a ler de camisola, reclinada no sofá, encarando de soslaio a fotógrafa e, por extensão, a mim; a intromissão visual desses corpos em meio ao texto perturba minha leitura.

Nossa aproximação será conduzida em diálogo com o estudo de Natalia Brizuela, “Espelho, buraco na parede. Teu retrato, buraco na parede. Ana Cristina Cesar y la fotografía”¹²⁴, em relação ao qual proporemos deslocamentos ao interrogar os retratos que integram edições póstumas de Ana Cristina Cesar em relação a características de sua produção poética.

3.1.2.1 Contexto, pretexto

Nas décadas de 1960 e 1970 houve, nos campos artístico e crítico, uma problematização da referencialidade de retratos fotográficos e de escritos autobiográficos, conforme se tensionava e investigava seus recursos discursivos, colocando-se em evidência suas possibilidades de composição (BRIZUELA, 2007, p. 121). Foi a efervescência das performances artísticas, de que a fotografia se fazia registro; em outras obras, aproveitando-se justamente da boa reputação documental da fotografia, referentes inexistentes eram produzidos sem trucagem da técnica fotográfica (enquadramento, iluminação, tempo de exposição etc.), pelo esmerado preparo das pessoas e locais na mira da objetiva: a atividade passava assim de captura a criação, com a dobra crítica. Na mesma época tomava vulto o campo dos estudos autobiográficos, iniciado por Philippe Lejeune; analisava-se os dispositivos retóricos empregados nesse tipo de produção textual, bem como as convenções de leitura e os valores por elas implicados. Sob mais de um flanco, questionavam-se as

¹²⁴ BRIZUELA, N. Espelho, buraco na parede. Teu retrato, buraco na parede. Ana Cristina Cesar y la fotografía. GARRAMUÑO, F.; AGULAR, G.; di LEONE, L. (orgs.). *Experiencia, cuerpo y subjetividades: literatura brasileña contemporánea*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2007.

relações entre produção artística e vida do artista, e nem “a fotografia nem a autobiografia podiam mais, a partir dos anos setenta, pensar-se como documentos, mas como esboços e indagações do desejo”¹²⁵ (BRIZUELA, 2007, p. 121, tradução nossa).

Figura 19: Caderno de Portsmouth e Colchester

Figura 20: Correspondência Incompleta

¹²⁵ La referencialidad transparente, la representación directa, la transmisión de una supuesta verdad ineludible, la calidad de espejo de ambas grafías quedaba no sólo problematizada sino que más precisamente, en ruinas, y lo que emergía a partir de esos y otros estudios eran, entre otras cosas, las estrategias retóricas de cada medio. Ni la fotografía ni la autobiografía podían, a partir de esos años setenta, ya pensarse como documentos sino como esbozos e indagaciones del deseo.

É possível que Ana Cristina estivesse a mordiscar a produção de trabalhos híbridos como os de Wally Salomão, em que texto, fotografia, caligrafia, colagem e outras modalidades se misturam, se desdobram, se provocam.

A caligrafia e o retrato fotográfico têm em comum a propriedade de aludir à materialidade empírica do artista, ao gesto corporal que pulsa em qualquer produção. A abordagem do corpo como espaço discursivo e performático estava particularmente em voga durante a década de 1970, de início da *body art* e últimos estremecimentos dos parangolés. Enquanto muitos se perguntavam na arte, na filosofia, na militância política, nos psicotrópicos e em outras arenas o que pode o corpo, outros não pestanejavam em continuar a afirmá-lo como invólucro de um eu. É nesse sentido que diagnostica certamente Brizuela o uso editorial dos retratos de Ana Cristina Cesar em publicações póstumas: como um recurso, no contrafluxo, de organização da dispersão identitária levada a cabo textualmente por Ana C..

Brizuela inicia seu texto lembrando o filme *Blade Runner*, em que a fotografia atua como verificador da humanidade e “organização narrativa da vida de um eu”, de um sujeito em crise. Analogamente, verifica ela, a iconografia de *Inéditos e Dispersos* apresenta Ana C. em impecável ordem sequencial, sem solavancos. A disposição cronológica-progressiva das fotos sugere que seu papel editorial seja o de fixar um sujeito referencial para a voz poética, impede cogitar que elas estejam sendo usadas editorialmente como reforço à poesia, ao questionamento do eu arduamente empreendido por Ana C.: “Se a poesia mente, então – parece indicar o gesto editorial – que a fotografia – como documento – ofereça a inevitável verdade”¹²⁶ (2007, p. 133, tradução nossa). Por exemplo, a primeira fotografia do conjunto mostra Ana Cristina bebê em meio a livros (figura 21), figurando sua relação com a palavra escrita como algo sempre presente, naturalizando em traço de caráter uma atividade que tanto questionamento recebeu de Ana C., como conta Moriconi, citando depoimento concedido por Ana Cristina em 1978 a Carlos Messeder Pereira para o livro *Retrato de época*: “Você fala: poeta Ana Cristina, eu acho ridículo” (apud MORICONI, 1996, p. 28). Na mesma linha da fotografia de bebê, na segunda edição de *Inéditos e Dispersos* a iconografia foi enriquecida com reproduções de desenhos de Ana Cristina criança, quando, ainda não alfabetizada, ditava histórias e poemas para a mãe.

¹²⁶ Si la poesía miente, entonces – pareciera indicar el gesto editorial – que la fotografía – como documento – ofrezca la ineludible verdad

Figura 21: 1953.

Figura 22: Desenho infantil

Subscrevendo à avaliação de Brizuela quanto ao extensivo uso de retratos de Ana C. em seus livros póstumos, gostaríamos de apontar também que essa opção se inscreve em uma proliferação de “vestígios corporais” nas edições de Ana C.: os textos estão entremeados de fotografias, trechos de manuscritos, desenhos e postais.

Figura 23: Poética.

Figura 24: Antigos e Soltos

Figura 25: Poética

Essa prática, que não é exclusiva à editoração da obra de Ana C., participa, a nosso ver, de algumas dinâmicas que percorrem o mercado editorial: em primeiro lugar, uma fetichização dos autores, em proporção direta à repetitiva proclamação do “fim da literatura”

que vivemos no Brasil há pelo menos três décadas, e que se manifesta editorialmente pelo grande destaque concedido aos nomes de autores, quando consagrados, e pelo recurso abundante às fotografias, retratos, caricaturas e assinaturas nas capas das edições recentes. Em segundo lugar, a dissolução das fronteiras entre público e privado, que integra crescentemente os bastidores aos produtos finalizados para publicação: os *making-of* de filmes e séries televisivas, os *reality shows* do cotidiano de celebridades e, no caso de Ana C., trechos de manuscritos que são integrados aos seus livros ostensivamente pelo valor gráfico¹²⁷ e terminam por amarrar o texto na mão de sua escritora, ceifando os fios de suas vozes tão múltiplas, simplificando uma questão que muito perturbou Ana Cristina, conforme temos procurado demonstrar. Duas publicações, *Correspondência Incompleta* e o recente *Poética*, trazem inclusive fotografias de Ana C. na capa: fotos em inescapável *close-up*, emprestando uma boca à sonoridade dos poemas, aos inúmeros apelos e promessas: “Meu filho. Não é automatismo. Juro.” (CESAR, 1983, p. 26).

Por fim, no tópico de direcionamento editorial de leitura por escolhas gráficas, é notável também a profusão de tons de rosa e vermelho que recobre a poesia e até a fortuna crítica de Ana C.:

Figura 26: Livros *Ciranda da poesia*, *Até segunda ordem não me risque nada*, *A teus pés*, *Poética* e *Antigos e Soltos*.

¹²⁷ uma possível exceção é o livro *Antigos e soltos*, publicação que combina fac-símile e transcrições e mimetiza uma pasta do arquivo de Ana Cristina Cesar. *Antigos* tem produção e acabamento gráfico de primeira ordem, em qualidade que normalmente se vê em livros de artes visuais. Os manuscritos ali exercem dupla função: ampliados e/ou recortados ilustram as capas de seção e as páginas, e figuram higienizadíssimos digitalmente sobre fundo cor-de-rosa ao lado das transcrições.

Talvez seja clichê, mas pode não estar muito longe da verdade atribuímos essa paleta cromática particular a uma tentativa de, recorrendo ao mesmo estereótipo que colore roupas de recém-nacidos, comunicar visualmente uma feminilidade do nome que assina o texto. A questão é que há uma intenção discursiva editorial no uso das fotografias de Ana C., que parece passar ao largo tanto do projeto poético quanto de um aspecto incontornável de muitos dos retratos: a pose.

3.1.2.2 De delicadezas se faz a minha conversa

Ao comentar a fotografia como inclusão do corpo empírico na produção artística, Brizuela aponta que esse corpo entra não como referente estável, mas como desejo e teatralidade. Nessa passagem, ela traz o *punctum* barthesiano para comentar o desvelamento do desejo nos retratos de Ana C.:

(...) se o desejo é aquilo que mobiliza mas não pode nunca ser apreendido, e a fotografia, como representação, capta, na ordem do empírico e também do imaginário, algo que permanecerá exposto – revelado (...). O desejo, no próprio interior da fotografia, é a linha de fuga, é o secreto, é o *punctum* (...) ¹²⁸ (BRIZUELA, 2007, p. 141, tradução nossa)

Consideramos a aplicação equivocada, uma vez que o *punctum* é um evento da leitura, foge completamente ao controle tanto do fotógrafo quanto do fotografado (BARTHES, 2011a, p. 57). Ora, o controle ou agenciamento da imagem é central para pensar os retratos de Ana Cristina Cesar, como nota a própria Brizuela, que propõe abordá-los considerando a pose fotográfica como método de trabalho, participando do mesmo questionamento da identidade que empreendem muitos dos poemas.

N’*A Câmara Clara*, Barthes se ocupa da questão da pose de quem se sabe fotografado, que consideramos em certa medida análoga à construção do ethos do eu-lírico: nas duas situações, alguém se oferece ao olhar do outro, com um desejo oblíquo de agência sobre sua imagem.

Ora, a partir do momento que me sinto olhado pela objetiva, tudo muda: ponho-me a “posar”, fabrico-me instantaneamente um outro corpo, metamorfoseio-me em imagem. (...)
(...) não sei como, do interior, agir sobre minha pele. Decido “deixar flutuar” em meus lábios e em meus olhos um leve sorriso, que eu gostaria que fosse “indefinível”, no qual eu daria a ler (...). Eu queria, em suma, que minha imagem,

¹²⁸ (...) si el deseo es aquello que moviliza pero no puede nunca asirse, y la fotografía, como representación, capta, en el orden de lo empírico y también de lo imaginario, algo que quedará expuesto - revelado (...). El deseo, en el interior mismo de la fotografía, es la línea de fuga, es el secreto, es el *punctum* (...)

móbil, sacudida entre mil fotos variáveis, ao sabor das situações, das idades, coincidissem sempre com meu “eu” (profundo, como é sabido); mas é o contrário que é preciso dizer: sou “eu” que não coincido jamais com minha imagem; pois é a imagem que é pesada, imóvel, obstinada (por isso a sociedade se apóia nela), e sou “eu” que sou leve, dividido, disperso (...).¹²⁹ (BARTHES, 1984, p. 22-24)

Um dos primeiros pontos destacados por Brizuela (2007, p. 127) é que em vários dos retratos Ana Cristina encara a objetiva, devolve o olhar do fotógrafo e do expectador. Desta feita, se exhibe ativamente, se posiciona como interlocutor (não objeto); tem um grau de agência sobre o que é mostrado no retrato, assim como faz com a intimidade em sua poesia. Para ilustrar, vejamos algumas das fotografias:

Figura 27

Figura 28

Figura 29

Claro que o controle sobre a imagem pode ser feito sem fitar a câmera, e nesse caso aproveita-se justamente as conotações usuais do ser visto sem ver: menor domínio da situação de interação, uma vez que não sabe que uma está em curso; desprovido de voz, pelo mesmo motivo; espontaneidade, idem; maior chance de vulnerabilidade, de mostrar inadvertidamente algo privado.

¹²⁹ Or, dès que je me sens regardé par l’objectif, tout change: je me constitue en train de «poser», je me fabrique instantanément un autre corps, je me métamorphose à l’avance en image (...). (...) je ne sais comment agir de l’intérieur sur ma peau. Je décide de «laisser flotter» sur mes lèvres et dans mes yeux un léger sourire que je voudrais «indéfinissable», où je donnerais à lire (...). Je voudrais en somme que mon image, mobile, cahotée entre mille photos changeantes, au gré des situations, des âges, coïncide toujours avec mon «moi» (profond, comme on le sait); mais c’est le contraire qu’il faut dire: c’est «moi» qui ne coïncide jamais avec mon image; car c’est l’image qui est lourde, immobile, entêtée (ce pour quoi la société s’y appuie), et c’est «moi» qui suis léger, divisé, dispersé (...) (BARTHES, 2011a, p. 25-27)

Próximo a esses dois últimos pontos se situa a argumentação de Brizuela, para quem a pose fotográfica nos retratos em que Ana C. encara a câmera, particularmente nas séries dos óculos escuros (de que participa a figura 31) e na que traja roupas antiquadas (figura 26), longe de ser um atestado de identidade para os textos, é pura representação, na mesma dinâmica deles. A pesquisadora lembra que a escrita de Ana C. joga com formas da intimidade, da verdade e da autobiografia; repudia a verdade, a unicidade do sujeito, esburaca a referencialidade “Como transitar por esse paradoxo? Buscando e insistindo (...) em entradas e saídas da verdade”¹³⁰ (2007, p. 123-124, tradução nossa). Ela recorre ao poema “21 de fevereiro” para propor que uma dessas saídas seja a verdade pronta para consumo, disponível na vitrine; vitrine, local de encenação do desejo, a deixa para considerar os retratos fotográficos como espaço de encenação.

Brizuela prossegue argumentando que fazer-se fotografar em certa pose, com roupas determinadas, maquiar-se, pentear-se, adotar certo gestuário em determinado cenário é construção de personagem. A pesquisadora parece considerar essa encenação como uma finta do documental inerente à fotografia, colocando em evidência “isso que também é certo em toda fotografia: seu caráter teatral, de encenação, de fábula, de concepção de figuras-em-abismo, de recorte de vida, de extração”¹³¹ (2007, p. 129, tradução nossa). De nossa parte, gostaríamos de nos deter sobre o posicionamento de Ana C. diante da objetiva como afirmação.

¹³⁰ “¿como transitar esa paradoja? Buscando e insistiendo (...) en entradas y salidas de la verdad”

¹³¹ “eso que también es cierto en toda fotografía: su carácter teatral, de puesta en escena, de fábula, de concepción de figuras-en-abismo, de recorte de vida, de extracción”

Figura 30

A nosso ver, Ana C. toma de empréstimo associações correntes, remexe em seus retratos o repertório visual cultural. Assim como explora os gêneros textuais, ela explora o gênero fotográfico do retrato, análogo à autorrepresentação dos diários e cartas; usa por recurso discursivo a vestimenta, o gestuário. Dessa forma, caracterizamos as poses não como encenação, mas como performance. Propomos uma dinâmica fora da oposição verdade/dissimulação: quando se trabalha com o *parti pris* da inexistência de uma essência autêntica a ser expressa textual ou visualmente, o performático não é artifício, é ação.

A inexistência de uma essência nos parece muito mais condizente com a produção poética de Ana C., onde o “eu”, como temos visto, é questão a escarafunchar, terreno da mais completa incerteza (“Desisti provisoriamente de qualquer decisão mais brusca”). Nessa perspectiva, independentemente de premeditação, a construção visual de uma persona não oculta nada, tão-somente apresenta; como uma cebola (imagem barthesiana), há apenas sucessivas personas, sem núcleo duro irradiador de significado.

Utilizamos a terminologia performance dentro do arcabouço proposto por Butler (1999). Muito, muito resumidamente, ela argumenta que não há diferença estrutural entre pessoas dos gêneros masculino e feminino, e que a diferenciação se faz no convívio social, pela perpetuação

e introjeção de estereótipos que naturalizam traços e comportamentos historicamente determinados, bem como penalizam socialmente os desviantes. Butler conduz sua argumentação em torno das mulheres homossexuais, as quais, se furtando a uma definição ontológica de mulher feita em referência à sexualidade masculina, ficam à deriva de um papel social que se confunde em larga medida com a identidade de um grande número de pessoas, e evidenciam assim a fragilidade e o caráter cultural dos gêneros, papéis que são. Nesse quadro, a performance é a existência ativa da pessoa, que em seu estar-no-mundo agencia o repertório de comportamentos e configurações corporais socialmente codificados, também tensionando-os.

Vimos como Ana C. se atraca com o escrever enquanto mulher, focalizando-o como uma questão de recepção a ser agenciada pelas escritoras que assim se identificam e abordando-o em sua produção poética pela incursão em temas e gêneros textuais historicamente praticados por mulheres, explorando suas potencialidades e armadilhas. Em sua produção crítica, ela é categórica ao postular o escrever-mulher como **prática**, investimento, e não decorrência desta ou daquela conformação biológica. Similarmente é empreendida a investigação da identidade, pela via dos gêneros e topoi textuais tradicionais e os específicos à sua geração, que Ana C. alternada e às vezes simultaneamente realiza e erode. A erudição literária que provê o repertório genérico inclui dentre os recursos as referências e citações do cânone que, incorporadas sem marcação, descentram uma origem do texto assinado por Ana C. (SUSSEKIND, 2005). O descentramento do sujeito pode, como assinala Brizuela (op. cit., p. 128¹³²), vir também como demanda externa, mas é basilar no projeto poético de Ana C., em que constitui incursão, criação. Pelo trabalho literário, a cumplicidade e a sinceridade são destiladas a traços de uma posição enunciativa intimista, assim como maquiagem e um determinado gestuário são traços de marcação do feminino em nossa sociedade. Em suma, Ana C. aborda as questões identitárias, inclusive o feminino, como áreas a perscrutar, em que nada está definido para ser “expressado”, e essa incerteza é capilar em seus textos.

Considerar a pose fotográfica como ação implica vê-la como nó de imbricação corpo-texto em uma existência performática. Em Ana C., o campo temático do vestuário é um dos procedimentos de inscrição do feminino como questão textual, especialmente visto que figura

¹³² “(...) não era preciso mudar de papel social a cada hora, como no Rio, onde *I switch* para professora, filha, aluna, bela intelectual, feia passageira de ônibus, neta, “jornalista”, poeta, irmã, mulher desejante, mulher frustrada, correspondente... tudo num dia só”. (Corr.Inc., p. 254)

muitas vezes como desconforto, ou ligado a situações afetivas problemáticas ou desagradáveis:

mas meu salto engancha no pedaço de pedal? (CESAR, 1983, p. 24)

Entretanto sou moça
estreando um bico fino que anda feio,
pisa mais que deve,
me leva indesejável pra perto das
botas pretas
pudera (CESAR, 1983, p. 62)

Quarto recendendo a chulé e sutiã. Guardados. (CESAR, 1983, p. 78)

Analogamente, a expressão facial blasé e os óculos escuros portados em uma das séries fotográficas fazem o tipo glamourosa, entediada pelo assédio fotográfico e, implicitamente, desinteressada da situação:

Figura 31

Além desses fios, Brizuela levanta outro nos enormes óculos escuros, alinhavando-os na poesia de Ana C. como recusa de mostrar-se:

Óculos que pareciam sublinhar o que poderia ser entendido como um impulso crucial do projeto literário de Ana Cristina: pensarás ver-me, mas não me verás (...). Não para esconder, detrás dos óculos, das poses e das citações, o real, mas para com certa violência lúdica impulsionar a fuga, em múltiplas linhas, desse olhar do outro (...) para que deste modo, fugindo o tu, libere o eu para a dispersão.¹³³ (BRIZUELA, 2007, p. 128, tradução nossa)

¹³³ Anteojos que parecieran subrayar lo que podría entenderse como un impulso crucial del proyecto literario de Ana Cristina: creerás verme, pero no me verás (...). No para esconder, detrás de los anteojos, las poses y las citas, lo real, sino para con cierta violencia lúdica impulsar a que se fugue, en múltiples líneas, esa mirada del otro (...) para que de este modo, al fugarse el tú, libere al yo a la dispersión.

Ao longo de sua apresentação, a pesquisadora levanta a pose de Ana C. nos retratos como uma estratégia de distanciamento, de negar à objetiva uma captura. Para nós, no mesmo movimento que elude o papel de presa Ana C. toma outro, o de jogadora. No jogo da interação, a pose, além de algum controle sobre a situação, é também uma oferta.

Lembrando novamente Barthes n’*A Câmara Clara*, o “momento de verdade”, o reconhecimento da pessoa amada no retrato fotográfico, está na **leitura** (BARTHES, 2005a, p. 215), em uma leitura afetiva. Nesse quadro, a pose é questão de contato, um convite a colocar em circulação um eu que, enquanto durar a interação, é válido; mesmo que pura proposta, encenação ou, na terminologia de Brizuela, desejo.

Por fim, retomamos a imagem pela qual a pesquisadora dá o título a seu ensaio e o conclui: a do espelho como buraco na parede, que caracteriza a identidade como um vazio. Tomando emprestado outro buraco da poesia de Ana C., preferimos pensar a identidade como o buraco do coelho de Alice: uma falta constitutiva que é potência e mobilidade (“Não olho para trás e sai da frente que essa é uma rasante: garras afiadas, e pernalta”).

3.2 Entre o afeto e a estratégia: dinâmicas entre o eu e o outro

A performatividade é uma dinâmica do eu explorada nas escritas de Barthes e de Ana C., como temos visto. É curioso pensar que ambos utilizam quase simultaneamente a mesma expressão: “Nome de Guerra”, como Ana Cristina designa o “Ana C.” que passa a assinar as cartas publicadas postumamente (1999g); “Nome de Guerra” que, segundo Barthes (2012b), não se aplica ao autor de diários.

Pensar na performance coloca em evidência a dimensão interativa da constituição do eu. Como temos visto, uma das grandes preocupações de Barthes e de Ana C. é a imagem formada em seus textos, imagem atrelada a seus nomes de autor, em estado de contaminação mútua com suas pessoas físicas. Essa imagem participa da interação que é(são) a(s) leitura(s) e é por ela(s) também moldada(s), em uma dinâmica complexa.

O esforço de modulação de um eu traz implícito um cuidado com o contato – cujo fulcro é a situação de leitura mas que se estende também para entrevistas, encontros, palestras e aulas, entre outros. É a presença desse contato na escrita que investigaremos a seguir, sob diversas formas: de Ana C., mapearemos em um poema de *A teus pés* algumas propostas de interação com o leitor recorrentes na obra e percorreremos suas linhas em busca do outro na

exploração poética da escrita epistolar em *Luvras de Pelica*. Quanto a Barthes, veremos algumas opções enunciativas presentes em *Câmara* que podem ser consideradas como tatear rumo à enunciação romanesca, tão necessária para fazer existir em texto “aqueles que amo”.

3.2.1 Erotização difusa: a retórica do carinho em Ana C.

Não dá para ver, eu sei,
mas meu desenho guarda sim
você
não fala
traí
um desejo pardessus tous les autres
(Ana Cristina Cesar, *Luvras de Pelica*)

Muito se comenta na fortuna crítica de Ana Cristina Cesar sobre o título de seu terceiro livro, *Luvras de pelica*, frequentemente evocado como imagem da relação com o leitor desenhada pela produção poética. Portando luvas, Ana C. evitaria o contato direto, pele-a-pele, optando por um grau de distância e de ocultamento como modo de apresentar-se ao leitor. A pelica aludiria ao refinamento do trabalho técnico e à inegável erudição (SÜSSEKIND, 1985). A imagem localiza a tensão introduzida por Ana C. em uma dinâmica corrente na poesia marginal, que prezava pela busca de um contato o mais direto possível com o leitor. Por sua vez, Ana C., ao invés de procurar modular a linguagem para burlar sua potência intervalar nas relações interpessoais, chama a esse intervalo **luvas de pelica** e investe recursos poéticos na exploração de seu caráter duplo de proximidade e distância: as luvas, especialmente as pouco espessas, não isolam completamente as mãos em termos de temperatura, umidade, aspereza, e não têm qualquer efeito sobre outros aspectos do tato, como o peso, a densidade e as linhas gerais do formato do que se toca. Assim, o contato não é recusado, a distância não é proibitiva, tão-somente calculada.

É nesse sentido de um imenso cuidado nas relações com o leitor que nos aproximamos do poema que abre *A teus pés*:

1. Trilha sonora ao fundo: piano no bordel, vozes barganhando uma informação difícil. Agora silêncio; silêncio eletrônico, produzido no sintetizador que antes construiu a ameaça das asas batendo freneticamente.
2. Apuro técnico.
3. Os canais que só existem no mapa.
4. O aspecto moral da experiência.
5. Primeiro ato da imaginação.
6. Suborno no bordel.
7. Eu tenho uma ideia.
8. Eu não tenho a menor ideia.
9. Uma frase em cada linha. Um golpe de exercício.
10. Memórias de Copacabana. Santa Clara às três da tarde.
11. Autobiografia. Não, biografia.
12. Mulher.
13. Papai Noel e os marcianos.
14. Billy the Kid versus Drácula.
15. Drácula versus Billy the Kid.
16. Muito sentimental.
17. Agora pouco sentimental.
18. Pensa no teu amor de hoje que sempre dura menos que o seu amor de ontem.
19. Gertrude: essas são ideias bem comuns.
20. Apresenta a jazz-band.
21. Não, toca blues com ela.
22. Esta é a minha vida.
23. Atravessa a ponte.
24. É sempre um pouco tarde.
25. Não presta atenção em mim.
26. Olha aqueles três barcos colados imóveis no meio do grande rio.
27. Estamos em cima da hora.
28. Daydream.
29. Quem caça mais o olho um do outro?
30. Sou eu admito vitória.
31. Ela que mora conosco então nem se fala.
32. Caça, caça.
33. E faz passos pesados subindo a escada correndo.
34. Outra cena da minha vida.
35. Um amigo velho vive em táxi.
36. Dentro de um táxi é que ele me diz que quer chorar mas não chora.
37. Não esqueço mais.
38. E a última, já te contei?
39. É assim.
40. Estamos parados.
41. Você lê sem parar, eu ouço uma canção.
42. Agora estamos em movimento.
43. Atravessando a grande ponte olhando o grande rio e os três barcos colados imóveis no meio.
44. Você anda um pouco na frente.
45. Penso que sou mais nova do que sou.
46. Bem nova.
47. Estamos deitados.
48. Você acorda correndo.
49. Sonhei outra vez com a mesma coisa.
50. Estamos pensando.
51. Na mesma ordem de coisas.
52. Não, não na mesma ordem de coisas.
53. É domingo de manhã (não é dia útil às três da tarde).
54. Quando a memória está útil.
55. Usa.
56. Agora é a sua vez.
57. Do you believe in love...?
58. Então está.
59. Não insisto mais. (CESAR, 1983, p. 7-8)

Este poema abre a primeira edição comercial de Ana Cristina Cesar, o que não é pouca responsabilidade em se tratando de uma escritora familiarizada com práticas da crítica literária, tanto acadêmica quanto jornalística, e que já demonstrara preocupação com o processo de recepção, conforme vimos em sua produção crítica a respeito de uma literatura “marginal herege” (1999d; 1999e) e de uma literatura “feminina” (1999a; 1999b). Podemos considerar que este poema seria encarregado da primeira impressão de Ana C. junto ao grande público. Nessa luz, enfatizaremos na presente leitura suas possibilidades de atuar como vitrine de algumas questões-chave da poeta: o apuro técnico, o trabalho com memórias e autobiografia (já com a tensão autobiografia/biografia), trânsito de elementos da cultura popular e a instigação de uma cumplicidade com um interlocutor, espaço conveniente e convidativo para o leitor. As primeiras questões tem sido recorrentes neste estudo, e por isso

sua abordagem será enfocada pelo último ponto, isto é, a partir de seus desdobramentos para o delineamento de uma determinada relação com o leitor.

O poema inicia com uma ambientação quase cênica, estabelecendo uma atmosfera intimista de tom bastante específico: o bordel é local de intimidades onde o contato é efetivo mas a cumplicidade pode ser preterida ou forjada. A expressão “trilha sonora” reforça o aspecto factício da interação em curso, cujo controle por parte da eu-lírica é explicitado no corte abrupto: “Agora silêncio”, um silêncio **produzido** que desagua em asas, elemento que quebra a coesão da cena.

O controle é reivindicado também sob a forma de “apuro técnico”, em tom de desígnio que é reiterado pelos quase-slogan “o aspecto moral da experiência” e “primeiro ato da imaginação”, ambos com ares de divisa de projeto poético por entre cujas diretrizes irrompe um críptico “Os canais que só existem no mapa”. Poderíamos esticar a metáfora e ver neste mapa inexato uma insuficiência do planejamento para a navegação da experiência; contudo, parece-nos mais interessante considerar esse verso como um elemento funcional que quebra a cadeia conceitual, introduzindo uma dinâmica de saltos, colagens e juxtaposições que predominará no restante do poema e é representativa na escrita de Ana C..

“Suborno no bordel” introduz incontornavelmente a sonoridade, presença sutil nas sibilantes da primeira estrofe – informação / difícil / silêncio / sintetizador / antes / construiu / ameaça / asas. O verso também retoma a cena inicial e chama a atenção para a estrutura dual do poema, que combina trechos narrativos e reflexivos.

A dinâmica dual aparece também nas diversas contraposições que permeiam o poema: trilha sonora X silêncio, técnica X imaginação, autobiografia X biografia, muito X pouco sentimental, domingo X dia útil. Muitas dessas contraposições são apresentadas como hesitações ou correções – “Autobiografia. Não, biografia.”; “Apresenta a jazz-band. / Não, toca blues com ela.”; “Na mesma ordem de coisas. / Não, não na mesma ordem de coisas.” –, o que mobiliza duas formas de apuro técnico características da escrita de Ana C.: a primeira geralmente não aparece nos textos finalizados para publicação; é a depuração textual em sucessivas reescrituras (vide Sussekind, 2007; Moriconi, 1996). A segunda participa da dicção da geração 70 e traz embutidos na hesitação uma proposta de poesia mais próxima da fala cotidiana e, em consonância com outras incursões artísticas do período, crescentemente acolhedora do processo no produto final. No caso de nosso presente poema, podemos ler as hesitações como um recurso de composição que acena para a estética da espontaneidade e da

captura como valores literários, mas em última instância mantém em suspenso entre o trabalho que burila, elimina as imperfeições, e o não-trabalho que não questiona, não tensiona a matéria bruta. O gesto que aponta os dois caminhos não envereda por nenhum e deixa-se estar como o Gato-que-Ri de Carroll, pura potência flutuando sobre a encruzilhada... Exceto pelo fato de que considerar o despojamento enquanto procedimento propriamente literário é uma medida de negação dos valores que em geral acompanham essa opção, é uma pequena adesão ao apuro técnico, um apuro modulado que não abre mão dos frutos da espontaneidade: confiança, proximidade entre o eu-lírico e o leitor.

Outra trilha comum para os mesmos frutos é a da sinceridade, cláusula constituinte do pacto autobiográfico proposto por Lejeune em livro homônimo. Nas décadas seguintes a essa publicação seminal as escritas de si vêm tendo seus parâmetros discutidos e ampliados conforme estudos diversos dedicam-se a analisar o funcionamento de textos pautados por essa categoria. No escopo da presente análise, a sinceridade na escrita de Ana Cristina, e em particular no poema iniciado por “Trilha sonora...”, é colocada em pauta pela evocação explícita de “memórias”, “autobiografia”, e versos como “Esta é a minha vida” e “Outra cena da minha vida”. A sinceridade é explorada no poema como um espectro, da seguinte maneira: usualmente, ela se apoia em uma verificabilidade (ou ao menos plausibilidade) dos acontecimentos narrados (LEJEUNE, 1980), ao que acenam marcos de fácil conferência biográfica como “Memórias de Copacabana. Santa Clara às três da tarde”, e também a figuração de banalidades como “faz passos pesados subindo a escada correndo.” e “Outra cena da minha vida. / Um amigo velho vive em táxis. / Dentro de um táxi é que ele me diz (...).” Avançando no espectro temos elementos fantasiosos do repertório popular, como Papai Noel, marcianos, Billy the Kid e Drácula; um pouco adiante, temos o caráter explicitamente ficcional do início do poema. A copresença desses elementos, cada qual indício de um regime discursivo diverso, desorienta o leitor quanto ao grau de suspensão de descrença dele esperado. É uma dinâmica de perturbação: nem a referencialidade nem a ficcionalidade são inteiramente levadas a cabo, o leitor médio não tem trilha batida para seguir. Resta-lhe ser ágil para acompanhar as sucessivas reviravoltas: “Apresenta a jazz-band. / Não, toca blues com ela”.

A constante mudança de posição aparece também na figuração de movimento, de corridas, deslocamentos e meios de transporte, e traz consigo um certo sentimento de urgência: “É sempre um pouco tarde”, “Estamos em cima da hora”. Há um ponto, situado estrategicamente no meio do poema, em que é possível estar com um pé no real e o outro,

não: “Daydream”. A partir da permeabilidade desse ponto, os conhecidos, barcos imóveis e rios transitam para estrelar nos sonhos. Como seria de se esperar pelo veio deceptivo do poema, os sonhos são mais cotidianos, mais “lazy sunday afternoon” do que a cena inicial do poema, vibrante de suspense, vozes e suborno no bordel.

Dentre as hesitações, uma toca a questão da escrita e da identidade que vimos discutindo neste estudo: “Autobiografia. Não, biografia.” seguida por um peremptório “Mulher”. A primeira sequência abala com um só golpe de exercício a solidez (e, consequentemente, a confiabilidade) de um eu estável e unívoco como origem textual, de maneira tão sintética e fulminante quanto o “Eu é um outro” rimbaudiano. Após tal guinada, prosseguir com “Mulher” situa essa informação como indispensável na apresentação da biógrafa/autobiógrafa, pois é a primeira a ser oferecida. Todavia, notamos que “Mulher” aparece isolada de outros descritivos, de caracterizações ou de divisas definidoras de feminilidade, o que nos faz pensar nesse isolamento como uma espécie de afirmação de irredutibilidade: muito ou pouco sentimental, com ou sem ideias ou ambos sucessivamente, não há via única para escrever-Mulher. Que talvez seja uma noção tão dependente de repertório compartilhado quanto Billy the Kid. Segue o poema, uma frase em cada linha, e as associações bastante a cargo do leitor.

Além da flutuação entre regime ficcional e não-ficcional e do descentramento do “eu” inerente à noção de eu-lírico, a perturbação do leitor pode ser efeito de outros recursos do poema, como os trechos em outras línguas, frequentes na poesia de Ana C., e a fragmentação. A posição do leitor médio é deveras instável: incerto sobre a fiabilidade das lembranças intercaladas com sonhos e daydream, desorientado em meio à saraivada de frases desconexas em linhas sucessivas. Caso tenha boa vontade, pode querer acreditar que haja uma ordenação secreta do poema, acessível a quem o escreveu; “Quando a memória está útil”.

Há trechos de aspecto narrativo com extensão variável, entrecortados por trechos reflexivos. Temos o núcleo inicial, do bordel, que compreende o longo verso 1 e é retomado pelo verso 6. Outro núcleo narrativo desagua em sonho: do verso 40 ao 48, sendo os 38-39 e o 49 preâmbulo e fechamento, respectivamente. Núcleos menores são latentes nos versos 23 a 27, de travessias e urgências, 35 a 37, angústia em trânsito, e 29 a 33, interações furtivas. As cenas não apresentam ligação evidente entre si e, intercaladas com afirmações, exortações, sugestões e interpelações, formam um conjunto pouco coeso, ao que somam-se as múltiplas hesitações para formar um tom indeciso; “vacilo da vocação”. Várias dessas faltas ostensivas

– unidade, continuidade, definição de regime discursivo – são bandeiras da poesia moderna e da contemporânea sob termos afirmativos como fragmentação e hibridismo, que incorporam o atrito como dinâmica para com o leitor.

As primeiras vanguardas investiram no choque, como a explosão Futurista das palavras e a entusiástica busca Surrealista para além da intencionalidade. Já o trabalho de Ana C. se faz em outra escala de perturbação, como temos visto: nem legível nem ilegível, “tesão do talvez”. Neste e em outros poemas seus, os traços de dicção coloquial – “nem se fala”, “não esqueço mais”, “Então está” – e a opção por um léxico e construções sintáticas descomplicadas aumentam o incômodo ao negar ao leitor o refúgio do hermetismo, conforme propusemos no item 2.2 ao comentar “Guia semanal de idéias”. Como realça Malufe:

Vem aí um procedimento de Ana C. (...): ela faz com que sempre tenhamos a impressão de que perdemos algo, uma palavra, uma informação... falta-nos algo que desvendaria o mistério, que daria a significação, o bom sentido, do enunciado. (MALUFE, 2011, p. 80)

A pesquisadora está se debruçando sobre as deformações que Ana C. opera sobre convenções da escrita íntima, fazendo prevalecer a falta, e não a informação. Para nós, é interessante notar que essa falta parece, apesar de crucial, pequena; não desencoraja abertamente uma leitura que procure “o bom sentido”, contenta-se em frustrá-la com uma recusa sutil.

Diversas expressões que citamos como coloquiais agem também no sentido de solicitar alguém a quem a eu-lírico se dirige, interpela e inclui tanto na ação reportada – “Agora estamos em movimento. (...) Você anda um pouco na frente” – quanto na cena enunciativa – “Agora é a sua vez”. As numerosas expressões fáticas – “E a última, já te contei?” – somam-se ao emprego do tempo presente, do modo imperativo – “Não presta atenção em mim. / Olha aqueles (...)” – e de dêiticos para favorecer a embreagem enunciativa da troca entre eu-lírico e interlocutor.

O interlocutor figurado no poema é meticulosamente descaracterizado, sem idade, gênero, grau de parentesco nem relação designada com a eu-lírico; funciona como vaga asséptica convidativa ao leitor para que faça parte da cena enunciativa. Contudo, essa participação tão almejada fica em um plano de realização do poema fora da alçada da eu-lírico; o convite “Agora é a sua vez” e as reticências de pura expectativa do antepenúltimo

verso não trazem para a cena a presença-palavra do outro. Depois do caleidoscópio de piano, amores, pontes e sonhos, o poema fecha com uma desistência: “Não insisto mais”.

A distância do interlocutor vinha sendo introduzida sutilmente ao longo do poema: “Estamos pensando. / Na mesma ordem de coisas. / Não, não na mesma ordem de coisas.”; “Você anda um pouco na frente”. A cumplicidade evocada nos joguinhos dos versos 29-30 e 56, na recorrência da interação implicada nos versos 38 e 41, a intimidade da coabitação do verso 31 (presumindo que se trate de um plural inclusivo) podem ser vistas, em retrospectiva orientada pelo amuado final do poema, como um tremendo empenho para tocar um outro querido porém fora de alcance, como no poema “Samba canção”:

(...)
eu fiz tudo pra você gostar
(...)
tantas fiz, talvez
querendo a glória, a outra
cena à luz de spots,
talvez apenas teu carinho,
mas tantas, tantas fiz... (CESAR, 1983, p. 43)

Dirigir-se a um interlocutor é recurso muito utilizado por Ana C., especialmente nos poemas em que ela explora o gênero epistolar. Vejamos como isso se desenrola em seu terceiro livro, a prosa poética *Luvas de Pelica*, publicado em edição independente no ano de 1980 e preparado durante a estadia de Ana Cristina Cesar na Inglaterra.

Ressalva: *Luvas* é um texto longo e robusto, que de modo algum temos a pretensão de analisar globalmente nas poucas páginas a seguir. Enfocaremos neste item apenas a relação com o destinatário, procurando ilustrar como a dinâmica de proximidade-distância que identificamos em “Trilha sonora...” é pervasiva na escrita de Ana C..

O livro dialoga intensamente com os gêneros epistolar e diarístico, agrupáveis sob o termo guarda-chuva da escrita íntima e que compartilham algumas características, dentre as quais a de um destinatário específico – que, no caso dos diários, no mais das vezes é a própria pessoa que escreve. *Luvas* tem estrutura fragmentária mas não deixa de ser um único texto corrido, caminho ensaiado por Ana C. em *Cenas de Abril* no longo poema “Na outra noite no meio-fio”, no poema-livro *Correspondência Completa* e preterido em *A teus pés*. O texto é dividido tipograficamente por espaços em branco, e por vezes traz subtítulos para algumas seções: “Primeira tradução”, “Epistolário do século dezenove”, “Dia seguinte”, além de um epílogo.

A ausência de marcação explícita da troca de foco narrativo e a recorrência de alguns personagens contribuem para que, por *default* convencional, suponhamos a existência de um único narrador, ou melhor, narradora, que ao longo de *Luvás* dirige-se reiteradamente a alguém:

A paixão, **Reinaldo**, é uma fera que hiberna precariamente.
Esquece a paixão, **meu bem**; nesses campos ingleses, nesse lago com patos, atrás das altas vidraças de onde leio os metafísicos, **meu bem**.
Não queira nada que perturbe este lago agora, **meu bem**. (CESAR, 1983, p. 85, grifos meus)

Minha filha, lê isso aqui quando você tiver perdido as esperanças como hoje. Você é meu único tesouro. Você morde e grita e não me deixa em paz, mas você é meu único tesouro. (ibid., p. 96, grifos meus)

(...) **mas eu preciso de você, querida**, mesmo fazendo conferências e limpando a piscina com vestido branco e auréola prateada, **eu preciso te ouvir assim mesmo com tím tím por tím tím** e falta de elegância pedagógica, eu reclamava disso, lembra? Me conta uma história com moral. (ibid., p. 105, grifos meus)

São utilizados alguns dos recursos discursivos com os quais temos nos deparado neste estudo: linguagem coloquial, expressões afetuosas, referências a interações prévias. A intimidade fica implícita na tematização de banalidades, casos amorosos, passeios, modorras dominicais e outros episódios da “vidinha tipo dia-a-dia” que só interessa aos próximos.

Em certo momento, a narradora se desculpa: “Perdoe a retórica. Bobagem para disfarçar carinho” (ibid., p. 101). Ora, parece-nos que *Luvás* lança mão justamente de uma **retórica do carinho**. Ao invés de conquistar o leitor, trazê-lo paulatinamente para dentro do texto, a narração de *Luvás* carrega o discurso de marcas de proximidade e delineia seu interlocutor como alguém com quem partilha uma relação afetiva pré-existente àquele texto particular.

O interlocutor é papel discursivo que na cena enunciativa fica sugerido ao leitor, havendo frequente superposição entre os dois na escrita de Ana C.. Em *Luvás* há até a reivindicação de uma proximidade especial entre a narradora e seu destinatário, cuja cumplicidade lhe daria direito a detalhes, segredos e broncas:

Estou jogando na caixa do Correio mais uma carta para você que só me escreve alusões, elidindo fatos e fatos. É irritante ao extremo, eu quero saber qual foi o filme, onde foi, com quem foi. É quase indecente essa tarefa de elisão, ainda mais para mim, para mim! É um abandono quase grave, e barato. (ibid., p. 102)

Nesse momento de enfática afirmação da proximidade é insinuado também seu caráter de artifício literário: a reclamação é finalizada com “Você precisava de uma injeção de neo-

realismo, na veia” (ibid., p. 102). Por extensão, podemos considerar a minúcia de nomes, locais, vestimentas etc. como uma irônica incursão autoral por práticas “neo-realistas”, categoria que não deixa de referir-se a um conjunto de opções propriamente estéticas, mesmo que em uma chave negativa, como a própria Ana Cristina assinala no já referido artigo “Malditos Marginais Hereges” (1999d).

O parágrafo seguinte intensifica a explicitação da qualidade factícea da interação narradora-interlocutor, com a figuração deste em ações reportadas:

De repente faço uma anticarta, antídoto do pathos. **Estamos conversando em rodinhas quando você entra inesperadamente no salão; sinto um choque terrível, empalideço, (...) e atravesso a rodinha com licença em direção a você que acaba de entrar e não me viu ainda e reconhece os primeiros acenos nas rodinhas.**

Estou pensando duro e a cena não ousa prosseguir. Suspensão didática: estátuas humanas em carros alegóricos no desfile de páscoa no parque coberto de papel de sorvete e union jacks.

Tinha uma cena em West Side Story que me ocorre, **confere se é a mesma que te ocorre. Nos últimos segundos passei em revista minhas táticas bem elaboradas.** (...) realmente pensei nisso, e **não sou um personagem** sob a pena impiedosa e suave de KM, wild colonial girl e metas no caminho do bem, tuberculose em Fontainebleau e **histórias em fila e um diário com projetos de verdade que me vejo admirando ardentemente nos últimos segundos. E disciplina.** (CESAR, 1983, p. 102-103, grifos meus)

O interlocutor é simultaneamente personagem da cena enunciativa, entrando no salão onde está a narradora, e integrante da cena enunciativa, consultado a respeito da cena de West Side Story que ocorre à narradora.

Nesse mesmo trecho há também a vinculação, por meio da expressão repetida “nos últimos segundos”, entre táticas e “diários com projetos de verdade”, recuando as verdades ao nível de projeto e subordinando-as a uma tática, um artifício. Outro eco sugestivo é entre a recusa “não sou um personagem sob a pena impiedosa e suave de KM”, que pouco adiante é retomado em “preciso de mais uns dias para o trabalho impiedoso e suave da leveza”, equiparando a narradora a KM, que faz personagens.

Outro dado de desestabilização do destinatário é que ao menos uma de suas características flutua. No início é apresentado como “Reinaldo”, e em outros pontos é referido/a como “minha filha” e “querida”. É, ainda, “Querido diário” à p. 106, mas a frequência maior é de menções diretas à proposta do texto como correspondência:

A única coisa que me interessa no momento é a lenta cumplicidade da correspondência. Leio para mim as cartas que vou mandar (...). (ibid., p. 101)

Uma dessas [cartas] que [o carteiro] enterrou no mês de maio continha todo o meu pathos derramado, belo e secreto como os fatos. Me revoltou quando dois ou três dias depois sei que errei lamentavelmente, errei de destinatário na pressa furiosa do derrame (...) (ibid., p. 103, grifos meus)

Estava no canto do quarto esperando o carteiro soar quando resolvi te escrever assim mesmo. (ibid., p. 106)

A perturbação da verossimilhança da situação epistolar ocorre em diversos momentos, marcadamente no seguinte trecho, transbordante de potencial metalinguístico: “Imaginei um truque barato que quase dá certo. Tenho correspondentes em quatro capitais do mundo. Eles pensam em mim intensamente e nós trocamos postais e novidades” (ibid., p. 99). Entretanto, mesmo explicitar o formato epistolar como recurso narrativo não anula sua dinâmica de gesto afetivo, o peso de todos os dispositivos textuais fáticos empregados para dar às cartas fictícias uma qualidade específica: “Hoje não pensei onde é que vai parar e **quis te escrever carta de amor** com detalhes de hoje à tarde, minha ternura por você que só no dia seguinte pesco mais” (ibid., p. 113, grifo meu). A cessação da correspondência é o ápice do indesejado:

Não me peça para arrancar as figuras da parede, puxar a toalha com o jantar completo servido fumegante, atirar álbuns inteiros de retrato pela janela que ficou mais longe, largar todos os pertences, inclusive bota que machuca e casaco que me irrita e sair velejando pelo mundo, ou tomar o avião e chegar sem aviso no Rio de Janeiro, completamente só, **ou pior ainda, não mandar carta nenhuma and have done with it.** (ibid., p. 112, grifo meu)

Se parar de enviar as cartas é visto como problema, há outro de mesmo porte, mencionado crescentemente a partir da metade do texto: as cartas não recebem resposta.

Querida. É a terceira com esta a quarta que te escrevo sem resposta. (ibid., p. 105)

Estava no canto do quarto esperando o carteiro soar quando resolvi te escrever assim mesmo.

Assim mesmo sem resposta, abrindo meu caderno de notas seis meses depois. (ibid., p. 106)

Você será possível que não avisou que se mudou? Eu estou escrevendo para a peça vazia, para a louca senhoria, para a locatária com mania? Me desculpe mas isso é uma grande covardia. (ibid., p. 107)

A queixa final, em tom semelhante ao da bronca que comentamos anteriormente (“ainda mais para mim, para mim!”), tem contrapartidas prefiguradas: diversas pequenas recusas permeiam *Luvás*, esboçando uma ambivalência da narradora diante da correspondência implicada:

Fico quieta. Não escrevo mais. Estou desenhando numa vila (...). (ibid., p. 95)

Você mandou perguntar detalhes (...) mas não falo, não porque minha boca esteja dura. Nem a ironia nem o fogo cruzado.

Tenho medo de perder este silêncio. (ibid., p. 95-96)

Sentada na escrivaninha do quarto depois da toalete.

(...)

Desisto de escrever carta. (ibid., p. 99)

Após a sequência de reclamações e cobranças a respeito da falta de resposta, é mesmo cogitada uma medida drástica: “Estou há vários dias pensando que rumo dar à correspondência. (...) Ou ser repentina e exclamar do avião – não me escreve mais, suave” (ibid., p. 111). O humor em estar há vários dias considerando uma medida repentina minimiza a questão delicada e dolorida do contato malogrado.

Pois apesar de todo o chamego e confidências evidentes nessa ação estratégica afetiva, nesse texto-gesto desejante do outro, a distância permanece insuperável. Em “O rosto, o corpo, a voz” (1999f), resenha de tradução de Whitman, Ana Cristina é certa ao nomear o problema com que nos deparamos também aqui: o distanciamento.

Whitman é poeta querido de Ana C. e re-citado com créditos no próprio *Luvás*, em linhas bastante elucidadoras para este estudo:

Recito WW pra você:

“Amor, isto não é um livro, sou eu, sou eu que você segura e sou eu que te seguro (é de noite? estivemos juntos e sozinhos?), caio das páginas nos teus braços, teus dedos me entorpecem, teu hálito, teu pulso, mergulho dos pés à cabeça, delícia, e chega – Chega de saudade, segredo, impromptu, chega de presente deslizando, chega de passado em vídeo-tape impossivelmente veloz, repeat, repeat. Toma este beijo só para você e não me esquece mais.

Trabalhei o dia inteiro e agora me retiro, agora repouso minhas cartas e traduções de muitas origens, me espera uma esfera mais real que a sonhada, *mais direta*, dardos e raios à minha volta. Adeus!

Lembra minhas palavras uma a uma. Eu poderei voltar. Te amo, e parto, eu incorpóreo, triunfante, morto”. (CESAR, 1983, p. 111, grifo da autora)

Na resenha, Ana Cristina defende que a euforia da poética de Whitman aboliria a questão da representação como distanciamento. No trecho escolhido para integrar *Luvás*, o eu-lírico de WW (deslocado de Whitman pelas opções tradutórias de Ana C., visto que se tratava de trecho para integrar poema seu ¹³⁴) suprime a escrita como mediação, alegando que

¹³⁴ Ana Cristina cita-traduz-apropria-cria parte do poema “So long”, que reconstrói com cortes, opções coloquiais para léxico e construção frasal, inserção de elementos contemporâneos (anacrônicos) e deslocamento da ênfase dos itálicos, tornando-o bastante próximo da dicção do próprio *Luvás de Pelica*.

“Isto não é um livro, sou eu, sou eu que você segura e sou eu que te seguro”. A reiteração de “sou eu” imbui de ânsia a afirmação, sucedida por uma enumeração sôfrega que percorre um corpo com a intimidade do “tu”. É uma proximidade certa de si, em um contraste tão grande que chega a ser melancólico quando pensamos na perpétua hesitação de Ana C. quanto ao próprio “eu” da escrita e ao seu inescapável caráter técnico, como temos visto.

Essas dúvidas se insinuam na re-citação de WW: na menção do trabalho Ana C. introduz matizes todos seus – “cartas e traduções de muitas origens”, retomando a caracterização da correspondência como ofício, sinalizando a técnica. E é pela técnica que ela aborda, formula o desejo do outro: não advoga a questão com a própria voz: em *Luvás* recorre a Whitman e, no derradeiro poema do conjunto “A teus pés”, a Baudelaire, na famigerada vampiragem: “É para você que escrevo, hipócrita. / Para você – sou eu que te seguro os ombros e grito verdades nos ouvidos, no último momento. / Me jogo aos teus pés inteiramente grata” (CESAR, 1983, p. 51). Voltando a *Luvás*: a finalização “Te amo, e parto, eu, incorpóreo, triunfante, morto” define melhor a proximidade exultante de WW, que supera o distanciamento proclamando o amor a despeito de todos os empecilhos. Por sua vez, Ana C. não anula a distância, mas explora poeticamente seu fracasso.

Logo após cogitar a cessação das cartas, a narradora de *Luvás* se decide por outro caminho: “opto pelo olhar estetizante” (CESAR, 1983, p. 111), incapaz de fechar os olhos à consciência do distanciamento inerente à linguagem, de superá-lo por instrumentos propriamente poéticos como o faz Whitman (para Ana Cristina). Ana C. experimenta com infinita desconfiança os recursos textuais utilizados por seus colegas marginais como estratégias de aproximação com o leitor, encontrando sempre neles brechas e frestas de estranhamento e uma insuficiência: “não consigo contar a história completa” (ibid., p. 95). A incomunicabilidade aparece também em *Luvás* como dolorosa impotência, tanto da narradora em receber retorno de seu destinatário, quanto nas cenas narradas, que aliás se misturam:

Meu hóspede não percebe minha dor. Flash de sangue em golfada pela boca. Baixo os olhos, evito a tela e como mestre deixo escapar a carta que não mando. Ele não sabe mas meu discurso de hoje à tarde na casa de chá em Paris era a carta para a primeira capital que eliminei. (ibid., p. 101).

As cartas-estratagema-de-escrita são contrabandeadas para interações “reais” da narradora, assim como os acontecimentos narrados por ela entram nas cartas que formam

Luvás. Esse intercâmbio e indiferenciação são parte do olhar estetizante, posicionamento oblíquo que desiste de uma proximidade descomplicada e investe no intervalo.

É esse olhar estetizante que dá o tom do epílogo, que poderia ser resumido por versos do penúltimo poema do conjunto “A teus pés”, já citados neste estudo:

O assunto era sempre outro.
Os espiões não informavam direito.
A intimidade era teatro.
O tom de voz subtraía um número. (CESAR, 1983, p. 50).

O epílogo é narrado por uma mestre de cerimônias que mostra a uma audiência o conteúdo de uma valise repleta de cartões postais, muitos deles identificáveis como partes do texto precedente. Ele enfatiza o aspecto performático de *Luvás de Pelica*, estrelando inclusive as próprias, “coisa fina”. A estratégia é retomada no conjunto “A teus pés”, cujo derradeiro poema, “Fogo do final”, tem a última seção demarcada como um tipo de texto diferente, no caso um diário, conforme comentamos no item 2.2. Essa copresença de seções textuais em que uma reorienta a leitura da outra relevando o trabalho técnico ali presente propõe uma nova forma de cumplicidade, a piscadela da partilhada ciência da distância: *Luvás*: “A batalha não se trava da seguinte maneira: ele percebeu um truque mas eu também já percebi vários. Então estamos quites” (CESAR, 1983, p. 101).

3.2.2 “Dizer aqueles que amo”: habilitar-se para a vocação monumental da literatura

Uma questão tem percorrido este estudo discretamente, aflorando por vezes: a permeabilidade entre a escrita e a experiência afetiva. Chegou o momento de nos dedicarmos abertamente a essa questão, examinando o trânsito do afeto do escritor ao texto e seus dispositivos e estratégias de sugerir uma leitura amorosa.

Temos abordado neste estudo *A Câmara Clara* como componente de um ciclo de produção barthesiana de que participa lidar com o luto e aceder a uma prática de escrita diversa daquela que antecede o falecimento da mãe. Em 1.1 concentramo-nos na vontade de escrever e deixamos de lado a caracterização da escrita desejada, à qual retornamos agora para concluir nossa aproximação da escrita barthesiana, tendo em mente o apontado por Silva:

por maior que seja a liberdade concedida, em *A Preparação do Romance*, àquele que quer escrever, a escolha da forma a ser adotada (isto é, dos expedientes técnico-poéticos hábeis à execução da escrita por vir) precisa ser condizente com inclinações

bastante íntimas do sujeito, sob a pena de, caso contrário, perder-se a legitimidade mesma do projeto. Por este viés, pode-se dizer que esta responsabilidade da forma se coaduna a uma espécie de responsabilidade também do desejo, já que está em jogo uma dada conjunção entre ambos (SILVA, 2015, p. 66)

A grande preocupação da prática literária em Barthes é “dizer aqueles a quem amo” (BARTHES, 2003a, p. 40), produzir um texto que faça existir o amor que sobrevive a mãe. Neste último volteio da pesquisa interessa-nos essa nova forma, afetiva, de trazer o outro para o texto, que implica também alterações na própria postura de escrita, como vimos no item 2.1 a respeito da depuração da subjetividade. A seguir, tomaremos emprestados parâmetros da prática literária desejada em A preparação do romance para apontar dois outros aspectos em que a escrita do amor em *Câmara* dela se aproxima.

3.2.2.1 A dramatização do método

O amor como tema já havia sido tratado ostensivamente por Barthes em seu livro mais conhecido, *Fragmentos de um Discurso Amoroso*, que comentamos em 2.1 como um exemplo de organização textual fragmentária contra o qual realçamos os traços de continuidade em *Câmara*. A análise a seguir retomará essa dinâmica contrastiva, para a qual pode contribuir lembrar o prólogo do livro, sob o título “Como é feito este livro”:

Tudo partiu deste princípio: que não se devia reduzir o amante a um simples sujeito sintomal, mas antes fazer ouvir o que há em sua voz de inatual, quer dizer, de intratável. Donde a escolha de um método “dramático”, que renuncia aos exemplos e repousa unicamente na ação de uma linguagem primeira (nenhuma metalinguagem). Substituímos pois a descrição do discurso amoroso por sua simulação e devolvemos a esse discurso sua pessoa fundamental, que é o *eu*, a fim de pôr em cena uma enunciação, não uma análise. É um perfil, por assim dizer, que está sendo proposto; mas esse perfil não é psicológico; é estrutural: oferece à leitura um lugar de palavra, o lugar de alguém que fala em si mesmo, amorosamente, em face do outro (o objeto amado), que não fala.¹³⁵ (BARTHES, 2003b, p. XVII)

O discurso de *Fragmentos* se dá sempre em ausência da experiência do amor e a toma como objeto, sob o modo da simulação, em um “método dramático”. O solilóquio passa pela nomeação das figuras desse discurso, o qual necessariamente deve dar-se em um momento

¹³⁵ Tout est parti de ce principe: qu’il ne fallait pas réduire l’amoureux à un simple sujet symptomal, mais plutôt faire entendre ce qu’il y a dans sa voix d’inactuel, c’est-à-dire d’intraitable. De là le choix d’une méthode «dramatique», qui renonce aux exemples et repose sur la seule action d’un langage premier (pas de métalangage). On a donc substitué à la description du discours amoureux sa simulation, et l’on a rendu à ce discours sa personne fondamentale, qui est le *je*, de façon à mettre en scène une énonciation, non une analyse. C’est un portrait, si l’on veut, qui est proposé; mais ce portrait n’est pas psychologique; il est structural: il donne à lire une place de parole: la place de quelqu’un qui parle en lui-même, amoureuxment, face à l’autre (l’objet aimé), qui ne parle pas. (BARTHES, 2006a, p. 7)

diferente da experiência amorosa; são incompatíveis e mutuamente excludentes. Já em *Câmara* a escrita e o amor coincidem e se entrelaçam, porém de maneira indireta: obliquamente, o narrador propõe-se a falar sobre a fotografia e esbarra no amor, no que chamaremos um método dramatizado.

Mencionamos em 1.1 que Barthes enfrentava uma oscilação, um desejo de trânsito entre o ensaio e o romance, cuja ponderação ocupa parte do primeiro ano do curso *A preparação do Romance*. *A Câmara Clara*, sob a égide genérica do ensaio, poderia participar de uma certa cristalização da imagem de Roland Barthes como um crítico (escrita fora do regime ficcional que ensinava adentrar). O percurso da reflexão é um tanto tortuoso e abarca duas reviravoltas: na primeira, as páginas precedentes são declaradas esforço perdido; na segunda, o novo método escolhido leva a uma encruzilhada, diante da qual termina o livro. Os avanços na compreensão da Fotografia são vinculados a uma trajetória do ensaísta, que não se furta a reportar seus impasses e fracassos.

Assim eu prosseguia, tanto sem ousar reduzir as fotos inumeráveis do mundo, quanto sem estender algumas das minhas a toda a Fotografia: em suma, eu me encontrava num impasse (...).¹³⁶ (BARTHES, 1984, p. 18)

24

Perambulando assim de foto em foto (...) eu talvez tenha aprendido como andava meu desejo, mas não tinha descoberto a natureza (o *eidos*) da Fotografia. Eu tinha de convir que meu prazer era um mediador imperfeito e que uma subjetividade reduzida a seu projeto hedonista não podia reconhecer o universal. (...) Eu tinha de fazer minha palinódia.¹³⁷ (BARTHES, 1984, p. 91)

Essa exibição do malogro discursivo configura a nossos olhos uma dramatização do método em que este é tateado em cena, na cena enunciativa, aproximando o ensaísta de um narrador-personagem cujo périplo acompanhamos ao longo do livro. Ele exhibe bastidores simulados (um percurso da investigação, ao invés de simples apresentação e argumentação): “descobre” apenas no meio do livro as limitações da abordagem escolhida e “decide” modificá-la; etapas que, para um leitor que pactue ingenuamente com a referencialidade do texto, pertenceriam ao processo preparatório e não ao produto final.

Uma descrição dos aspectos narrativos de *Câmara* é feita por Claude Coste:

¹³⁶ J'allais ainsi, n'osant réduire les photos innombrables du monde, non plus qu'étendre quelques-unes des miennes à toute la Photographie: bref, je me trouvais dans une impasse (...). (BARTHES, 2011a, p. 20)

¹³⁷ Cheminant ainsi de photo en photo (...) j'avais peut-être appris comment marchait mon désir, mais je n'avais pas découvert la nature (l'*eidos*) de la Photographie. Il me fallait convenir que mon plaisir était un médiateur imparfait, et qu'une subjectivité réduite à son projet hédoniste ne pouvait reconnaître l'universel. (...) Je devais faire ma palinodie. (BARTHES, 2011a, p. 95-96)

Como um romance, *A Câmara clara* se estrutura a partir de eventos, situados a meio caminho entre o evento narrativo e o evento intelectual. A ideia se torna uma peripécia; inversamente, é uma descoberta muito contingente que reestabelece a investigação intelectual (...). O *punctum* já estava definido como aquilo que me advém, com todas as conotações romanescas da palavra “aventura”. O emprego dos tempos verbais contribui para o mesmo efeito. Barthes nos fez aguardar muito tempo pelo evento por meio de uma escrita do retardo que se conjugava no imperfeito ou no passé composé; no n.28 (“A Fotografia do jardim de inverno”), o passé simple, tempo romanesco por excelência, faz uma entrada notória. Da mesma forma, o suspense, longamente administrado, evidencia a contaminação do universo universitário pela escrita romanesca.¹³⁸ (COSTE, 1998, p. 274-275, tradução nossa)

O passé simple, tempo verbal do francês que circula quase exclusivamente no romance, aparece também no começo do livro, conforme o narrador relega o interesse longínquo na Fotografia ao esquecimento¹³⁹. A investigação não avança pela tenacidade do intelecto, e sim por uma – contingente – explosão afetiva, a fotografia do Jardim de Inverno. Um parêntese do capítulo dois nos informa que essa foto teria sido encontrada em novembro de 1978¹⁴⁰, antes do período declarado da redação de *Câmara* (abril-junho de 1979), a qual, por uma poética coincidência, teria início no aniversário de um ano da epifania romanesca de Barthes discutida em 1.1.

Ao anunciar sua decisão de entrar na prática literária, Barthes diz que pretende colocar-se na posição daquele que escreve um romance. É um gênero textual dos mais amorfos, que tem recebido bem todo tipo de experimentação ao longo de seus séculos de existência. Os modelos citados por Barthes, *Em busca do tempo perdido* e *Guerra e paz*, trazem narrativas com desenvolvimento da ação e das personagens durante o enredo. *A Câmara Clara* entrelaça à investigação ‘fenomenológica’ sobre a fotografia um pequeno enredo, cujos propósitos formais podemos ver, por exemplo, na estratégica localização do primeiro impasse figurado,

¹³⁸ Comme un roman, *La Chambre claire* se structure à partir d'événements, situés à mi-chemin entre l'événement narratif et l'événement intellectuel. L'idée devient une péripétie; inversement, c'est une découverte très contingente qui relance l'investigation intellectuelle (...). Déjà le *punctum* était défini comme ce qui m'advient, avec tout ce que le mot «aventure» apporte de connotations romanesques. L'emploi des temps verbaux concourt au même effet. Barthes a longtemps fait attendre l'événement par une écriture du retardement qui se conjugait à l'imparfait ou au passé composé; au n.28 («La Photographie du jardin d'hiver»), le passé simple, temps romanesque par excellence, fait une entrée remarquée. De même, le suspens, longtemps ménagé, témoigne de la contamination de l'univers universitaire par l'écriture romanesque.

¹³⁹ “Je parlais parfois de cet étonnement, mais comme personne ne semblait le partager, ni même le comprendre (...), le l'oubliai. Mon intérêt pour la Photographie prit un tour plus culturel. Je décrétai (...) (BARTHES, 2011a, p. 13, grifos nossos)

¹⁴⁰ E mesmo essa informação é incerta, como assinala FONTANARI (p. 50, nota 151): o *Diário de Luto* situa o encontro da fotografia do Jardim de Inverno em 13 de junho de 1978. Todavia, a veracidade da data interessa-nos menos do que sua flutuação no próprio *Câmara Clara*.

que divide o livro simetricamente em duas partes de 24 capítulos (cujos números estão indicados entre colchetes a seguir).

[1] Um dia, há muito tempo, dei com uma fotografia do último irmão de Napoleão, Jerônimo (1852). Eu me disse então, com um espanto que jamais pude reduzir: “Vejo os olhos que viram o Imperador.” Vez ou outra, eu falava desse espanto, mas como ninguém parecia compartilhá-lo, nem mesmo compreendê-lo (a vida é, assim, feita a golpes de pequenas solidões), eu o esqueci.¹⁴¹ (BARTHES, 1984, p. 11)

[2] Quem podia guiar-me?¹⁴² (ibid., p. 14)

[7] Decidi então tomar como guia de minha nova análise (...). (ibid., p. 35)
(...)

Nesse deserto lúgubre, me surge, de repente, tal foto; ela me anima e eu a animo. (...) é o que toda **aventura** produz.¹⁴³ (ibid., p. 37, grifo nosso)

[9] Eu folheava uma revista ilustrada. Uma foto me deteve.¹⁴⁴ (ibid., p. 40)

[24] Eu tinha de descer mais ainda em mim mesmo para encontrar a evidência da Fotografia (...). Eu tinha de fazer minha palinódia.¹⁴⁵ (p. 91)

[25] Ora, numa noite de novembro, pouco tempo depois da morte de minha mãe, organizei as fotos. Eu não contava “reencontrá-la”, não esperava nada (...).¹⁴⁶ (ibid., p. 95)

[27] E eis que começava a nascer a pergunta essencial: (...).¹⁴⁷ (ibid., p. 99)

[32] O que eu tinha observado no início, de maneira desimpedida, sob pretexto de método (...) eu o descobria de novo, em estado de novo¹⁴⁸ (ibid., p. 114)

[39] Na época (no início deste livro: já está longe) em que me interrogava (...), eu julgava (...).¹⁴⁹ (ibid., p. 148)

¹⁴¹ Un jour, il y a bien longtemps, je tombai sur une photographie du dernier frère de Napoléon, Jérôme (1852). Je me dis alors, avec un étonnement que depuis je n’ai jamais pu réduire: «Je vois les yeux qui ont vu l’Empereur.» Je parlais parfois de cet étonnement, mais comme personne ne semblait le partager, ni même le comprendre (la vie est ainsi faite à coups de petites solitudes), je l’oubliai. (BARTHES, 2011a, p. 13)

¹⁴² Qui pouvait me guider? (BARTHES, 2011a, p. 14)

¹⁴³ Je décidai alors de prendre pour guide de ma nouvelle analyse (...). (BARTHES, 2011a, p. 37)
(...)

Dans ce désert morose, telle photo, tout d’un coup, m’arrive; elle m’anime et je l’anime. (...) c’est ce que fait toute **aventure**. (BARTHES, 2011a, p. 39, grifo nosso)

¹⁴⁴ Je feuilletais une revue illustrée. Une photo m’arrêta. (BARTHES, 2011a, p. 42)

¹⁴⁵ Je devais descendre d’avantage en moi-même pour trouver l’évidence de la Photographie (...). Je devais faire ma palinodie. (BARTHES, 2011a, p. 94)

¹⁴⁶ Or, un soir de novembre, peu de temps après la mort de ma mère, je rangeai des photos. Je n’espérais pas la «retrouver», je n’attendais rien (...). (BARTHES, 2011a, p. 99)

¹⁴⁷ Et voici que commençait à naître la question essentielle: (...). (BARTHES, 2011a, p. 103)

¹⁴⁸ Ce que j’avais remarqué au début, d’une façon dégagée, sous couvert de méthode (...), je le découvrais de nouveau, à neuf (BARTHES, 2011a, p. 119)

¹⁴⁹ Du temps (au début de ce livre: c’est loin déjà) où je m’interrogeais (...), j’avais cru (...). (BARTHES, 2011a, p. 148)

Assinalamos acima alguns marcos de etapas da investigação figurada no livro, platôs nos quais o narrador se defronta com seu objeto intelectual e afetivamente. Essa opção de aproximar-se de formas narrativas em *Câmara* é empreendida de uma maneira ciosa da dimensão de contato interpessoal do texto. O livro abre, como mencionamos em 2.1, com uma frase de formulação quase fabulosa. O primeiro capítulo situa o leitor quanto aos antecedentes do narrador e começa a formular a questão-cerne da busca, válida pela parte I do livro. Ao longo da pesquisa o narrador se faz uma série de perguntas cujas respostas obterá posteriormente e que podemos considerar (ao menos em parte) para benefício do leitor, pois as diversas prolepses mostram que a verossimilhança da busca não é inviolável: “eu ainda não sabia que, dessa teimosia do Referente em estar sempre presente, iria surgir a essência que eu buscava”¹⁵⁰, confidencia um parêntese do capítulo 2 (BARTHES, 1984, p. 16); “para dizer a verdade, todas [as fotos] públicas, até agora”, é a ressalva de outro parêntese, no capítulo sobre a revisão do método, imediatamente anterior ao que designa a fotografia do Jardim de Inverno – tão privada que não integra o livro – como o novo mediador.

Outra inclusão do leitor é levantada por Coste, e diz respeito aos grandes temas de *Câmara*:

(...) para conseguir trazer o íntimo para a escrita e tocar o maior número possível de leitores, será o caso de começar reatando com os espaços comuns da literatura e da vida, isto é, “figurar apenas, de uma maneira quase abstrata, a relação dos dois grandes temas de todo o lirismo, o amor e a morte”. A vida oferece assim um presente magnífico ao escritor do íntimo. Os sofrimentos tão dolorosos do amor e da morte, uma vez que concernem a condição (e não a natureza) humana, estão dentre as emoções que podem contar com uma compreensão e uma simpatia imediatas do leitor.¹⁵¹ (COSTE, 1998, p. 258, tradução nossa)

O luto que avulta na parte II do livro é introduzido discretamente na parte I, já em relação com a reversão possível (ainda que frágil) para a fotografia como Morte do retratado:

Seria possível dizer que, terrificado, o Fotógrafo tem de lutar muito para que a Fotografia não seja a Morte. (...) uma excelente fotógrafa, certo dia, fotografou-me; julguei ler nessa imagem o pesar de um luto recente: por uma vez a Fotografia me

¹⁵⁰ je ne savais pas encore que de cet entêtement du Référent à être toujours là, allait surgir l’essence que je recherchais (BARTHES, 2011a, p. 17)

¹⁵¹ (...) pour réussir à faire passer l’intime dans l’écriture et toucher le plus grand nombre de lecteurs, il s’agira d’abord de renouer avec les lieux communs de la littérature et de la vie, c’est-à-dire de «figurer seulement, d’une façon quasi abstraite, le rapport des deux grands thèmes de tout lyrisme, l’amour et la mort». La vie offre ainsi un magnifique cadeau à l’écrivain de l’intime. Les souffrances si douloureuses de l’amour et de la mort, parce qu’elles concernent la condition (et non la nature) humaine, appartiennent aux émotions qui peuvent compter sur une compréhension et une sympathie immédiates du lecteur.

devolvia a mim mesmo; um pouco mais tarde, porém, eu encontrava essa mesma foto (...) eu tinha apenas uma horrível face desinteriorizada, sinistra e rebarbativa (...).¹⁵² (BARTHES, 1984, p. 28-29).

O furto da fotografia à Morte já é aqui assinalado como uma possibilidade da leitura da fotografia, mais do que de sua produção, cuja contribuição máxima consiste em abster-se da univocidade. É a leitura que areja as imagens, anima-as, aprofunda-as e as dispersa.

Coste sugere que ao reconstituir em narrativa a pesquisa em *Câmara* Barthes se cinde em dois: “um sujeito que ignora e busca, um sujeito que sabe e escreve”¹⁵³ (1998, p. 274, tradução nossa). Todavia, *cisão* parece-nos um termo um tanto brusco para uma operação que poderia ser descrita em mais nuance como dobra. Um pouco à semelhança do narrador que o obcecava à época, o proustiano, Barthes figura-se em *Câmara* como narrador personagem em processo de escrever, e atinge em cheio o parêntese de ressalva que finaliza a apresentação de seu projeto de escrita romanesca no início do curso Preparação: “mas o livro dele [Proust] *já estava escrito!*”¹⁵⁴ (BARTHES, 2005a, p. 15, grifo do autor).

Um segundo detalhe que torna imprecisa a nossos olhos a ideia de um sujeito cindido em *Câmara* é o alinhavamento do narrador no escritor pela inclusão de dados biográficos deste no pequeno enredo, como vimos em 1.1. Assim, é possível falar de um Barthes desdobrado entre a escrita do livro e os eventos narrados, uma vez que a dobra implica deslocamento e diferença mas também identidade.

O número total de capítulos também é elemento que puxa fios biográficos para a arena do trabalho autoral, pois é o mesmo número de dias indicados ao final do livro como período de sua redação, “o que acaba por lhe conferir um caráter de diário” (FONTANARI, no prelo). A hipótese de um capítulo por dia contribui para uma plausibilidade do arco narrativo da pesquisa. Se nos é indiferente a veracidade dos meandros do ensaio, é interessante comparar esse dispositivo ao método dramático acionado nos *Fragmentos*, em que a cena enunciativa é declaradamente desvinculada de atribuições específicas da vida pessoal do escritor (apesar

¹⁵² On dirait que, terrifié, le Photographe doit lutter énormément pour que la Photographie ne soit pas la Mort. (...) une excellente photographe, un jour, me photographia; je crus lire sur cette image le chagrin d'un deuil récent: pour une fois la Photographie me rendait à moi-même; mais je retrouvais un peu plus tard cette même photo (...) je n'avais plus qu'un horrible visage désintériorisé, sinistre et rébarbatif (...). (BARTHES, 2011a, p. 30-31)

¹⁵³ un sujet qui ignore et qui cherche, un sujet qui sait et qui écrit.

¹⁵⁴ mais son livre à lui est *déjà écrit!* (BARTHES, 2003a, p. 32)

de correr à boca pequena que o livro guardaria forte relação com uma afeição não correspondida).

Em *Câmara*, o ensaio é trespassado simultaneamente por dispositivos narrativos que geram uma pequena ficção, colocando em cena a busca do método, e também por inscrições da biografia, eivando o texto de um irreduzível particular. Esse tríplice nó, que vemos como esboço formal que trabalhava rumo à prática romanesca desejada, envereda por uma enunciação que gere diversos regimes sem recusar o intervalo, que afirma a oscilação ciosa e serena como um intratável próprio à escrita barthesiana. Esse equilíbrio tênue aparece-nos como um recurso exemplar da responsabilidade da forma argumentada por Barthes n' *O Grau Zero da Escrita*¹⁵⁵, que gostaríamos de retomar nas palavras de Philippe Roger:

É exatamente esse *amor dilacerante* que, ao mesmo tempo, desenha a *espiral* da obra e esclarece seus desvios teóricos e críticos; é ainda ele que a funda como *moralidade*, ao final, decretado arbitrariamente pela morte, de uma busca da Forma amada, a qual não dissocia jamais a pesquisa “formal” da redescoberta ética (...). A reivindicação “doce”, política e ética, é em Barthes inseparável da reabilitação da Literatura como horizonte de esperança.¹⁵⁶ (1986, p. 23, grifos do autor, tradução nossa)

3.2.2.2 Momentos de verdade

Voltemos aos *Fragmentos*, nossa base de comparação. Este é um bom momento para frisar que trabalhamos com linhas gerais do livro, cuja enunciação é muito mais sutil do que cabe no escopo deste estudo.

Pois bem. Em *Fragmentos* a terminologia (vagamente psicanalítica) é sempre “sujeito” amoroso e “objeto” amado. A relação não é entre dois sujeitos, envolve um sujeito e uma imagem, em um dos sentidos mais antigos do termo *imago*, a presença em ausência, uma vez que se trata de solilóquio. A organização do livro e seu prólogo, sugestivamente redigido na primeira pessoa do plural, enfatizam seu caráter meticulosamente construído, evidenciando a película discursiva (olhar estetizante?) que isola o locutor do contato amoroso, decupado em figuras. Alegadamente *Fragmentos* ofereceria uma voz despojada do saber, porém a elaborada

¹⁵⁵ O que aqui se quer é esboçar essa ligação; é afirmar a existência de uma realidade formal independente da língua e do estilo; é tentar mostrar que essa terceira dimensão da Forma também amarra, não sem um elemento trágico suplementar, o escritor à sua sociedade; é finalmente fazer sentir que não há Literatura sem uma Moral da linguagem. (BARTHES, 2004e, p. 7).

¹⁵⁶ C'est bien cet *amour déchirant* qui, à la fois, dessine la *spirale* de l'œuvre, et en éclaire les détours théoriques et critiques; lui encore qui la fonde en *moralité*, au terme, arbitrairement décrété par la mort, d'une quête de la Forme aimée, qui ne dissocie jamais la recherche «formelle» de la redécouverte étique (...). La revendication «douce», politique et étique, est chez lui inséparable de la réhabilitation de la Littérature comme horizon d'espérance.

técnica discursiva que estrutura o livro guarda ainda um distanciamento possível, uma esquiva do pathos como lugar discursivo: a conversão do sofrimento em máscara. Isso se dá pela caracterização funcional do locutor, que faz dele papel disponível à aplicação nas desventuras amorosas de cada leitor, “ao sabor de sua própria história” (BARTHES, 2003b, p. IXI), possibilitando um levantamento de usos do livro como o efetuado por Coste (1998, p. 285), cheio de situações pitorescas.

Por sua vez, *Câmara* finca sem rodeios um absoluto particular no centro da investigação, em momento algum se furtando a preencher o espaço enuncivo; o leitor pode simpatizar, mas jamais assumir o lugar do narrador: “o meu corpo não é o mesmo que o seu”. Por exemplo, é possível que leitor aproveite categorias como o *punctum* da parte I de *Câmara* e no entanto permaneça irremediavelmente excluído dos *puncta* elencados pelo narrador, por conta da cláusula “o que posso nomear não pode, na realidade, me ferir”¹⁵⁷ (BARTHES, 1984, p. 80), pela qual uma característica constituinte do *punctum* é ser fulminante, inesperado. Em suma, alguém enfrentando o luto pode exclamar durante a leitura “É assim, me sinto exatamente assim!”, sem que isso anule o sujeito primeiro daquela enunciação dolorosa, aquele narrador-personagem que se espantou irrecuperavelmente ao fitar os olhos que haviam visto Napoleão.

Consideramos essa inserção de uma subjetividade no centro da enunciação como um movimento no sentido da escrita desejada para a Vita Nova pois se aproxima de um dos objetivos do projeto de romance: a produção de momentos de verdade. Passamos rapidamente por eles em 2.1, por isso vale retomar:

“Momento de verdade” = (...) Momento de uma história, de uma descrição, de uma enunciação, nó repentino no *cursus* da leitura, que adquire um caráter excepcional: conjunção de uma emoção que submerge (até as lágrimas, até a agitação) e de uma evidência que imprime em nós a certeza de que aquilo que lemos é a verdade (foi a verdade).¹⁵⁸ (BARTHES, 2005a, p. 215-216)

(...) momentos de Morte e de Amor; com certeza é preciso que assim seja para constituir um momento de verdade. (...)

Portanto, *Momento de Verdade*: a) no plano do sujeito: arrebatamento emotivo, grito visceral (sem expressão histórica): o corpo se junta à metafísica (...); no momento de verdade, o sujeito (que está lendo) toca a nu o “escândalo” humano: que a morte e o amor existem ao mesmo tempo (...).

¹⁵⁷ Ce que je peux nommer ne peut réellement me poindre. (BARTHES, 2011a, p. 84)

¹⁵⁸ «Moment de vérité» = (...) Moment d’une histoire, d’une description, d’une énonciation, nœud brusque du cursus de lecture, qui prend un caractère exceptionnel: conjonction d’une émotion qui submerge (jusqu’aux larmes, jusqu’au trouble) et d’une évidence qui imprime en nous la certitude que ce que nous lisons est la vérité (a été la vérité). (BARTHES, 2003a, p. 156)

Momento de verdade = quando a própria Coisa é atingida pelo Afeto; nada de imitação (realismo), mas coalescência afetiva; (...) Momento do *Intratável*: não se pode interpretar, nem transcender (...) ¹⁵⁹ (ibid., p. 219-221)

A definição é pouco clara e se altera ao longo das páginas que destrincham seu papel na motivação de Barthes (BARTHES, 2005a, p. 215-222). É o final do primeiro ano de curso, concluído com a constatação da impossibilidade de mentir que bloquearia a escrita do romance.

Não tenho acesso ao Romance; o romance começaria não pelo *falso*, mas quando se misturam, sem prevenir, o verdadeiro e o falso: o verdadeiro gritante, absoluto, e o falso colorido, brilhante vindo da ordem do Desejo e do Imaginário (...).
(...)
Talvez, portanto: conseguir fazer um romance (...) é, no fundo, aceitar mentir, conseguir mentir (mentir pode ser muito difícil) – mentir com aquela mentira segunda e perversa que consiste em misturar o verdadeiro e o falso → Definitivamente, então, a [minha] resistência ao romance, a impotência da prática do romance seria uma resistência *moral*. ¹⁶⁰ (BARTHES, 2005a, p. 224-225, grifos do autor)

Diante desse impasse, cresce um aspecto do momento de verdade: ele negocia o ficcional e o não-ficcional. Um dos exemplos é a morte da avó do narrador de *Em Busca do Tempo Perdido*; Barthes investigou a transformação da mãe, objeto de luto do escritor, em avó no romance ¹⁶¹. Éric Marty ressalta que Barthes lança mão de procedimento análogo em *Câmara*, transforma Henriette de idosa em criança ao designar como imagem justa da mãe a Foto do Jardim de Inverno (2010, p. 45).

O cerne da operação é não criar uma versão paralela, passível de comparação com a pessoa amada, e sim trabalhar sobre o amor que se deseja inscrever no texto. É uma via potencial de desintoxicar o noema da fotografia – “isso foi”, que a um tempo captura a

¹⁵⁹ (...) des moments de Mort et d'Amour; sans doute faut-il cela pour faire un moment de vérité. (...) Donc, *Moment de vérité*: a) Au plan du sujet: arrachement émotif, cri viscéral (sans expression hystérique) le corps rejoint la métaphysique (...); dans le moment de vérité, le sujet (lisant) touche à nu le «scandale» humain: que la mort de l'amour existent en même temps (...).
Moment de vérité = quand la Chose même est atteinte par l'Affect; pas d'imitation (réalisme), mais coalescence affective; (...) Moment de l'*Intraitable*: on ne peut ni interpréter, ni transcender (...). (BARTHES, 2003a, p. 158-159)

¹⁶⁰ je n'accède pas au Roman; le roman commencerait non au *faux*, mais quand on mêle sans prévenir le vrai et le faux: le vrai criant, absolu, et le faux colorié, brillant, venu de l'ordre du Désir et de l'Imaginaire (...).
(...)
Peut-être donc: parvenir à faire un roman (...), c'est au fond accepter de mentir, parvenir à mentir (ce peut être très difficile, de mentir) – mentir de ce mensonge second et pervers qui consiste à mêler le vrai et le faux → En définitive, alors, la résistance au roman, l'impuissance au roman (à sa pratique) serait une résistance *moral*. (BARTHES, 2003a, p. 161, grifos do autor)

¹⁶¹ Les *vies parallèles*. Œuvres Complètes. Tome II. Paris: Seuil, 1994, p. 811-813.

reflexão barthesiana, compõe o dolorido no *punctum*, e propicia a vertigem da repetição mecânica infinita do que existencialmente teve lugar uma única vez. Pelo deslocamento, a potencialidade da repetição infinita recai sobre o afeto, não sobre o ser singular, insubstituível com quem era partilhado; assim, evita-se congelar o ser amado em uma imagem estática, ao mesmo tempo em que se esquivava a armadilha da generalização (BARTHES, 2010, p. 61-62), que despersonalizaria o afeto tirando-lhe o vigor.

Essa conquista de uma delicada estabilidade formal no discurso que tateia performativamente o método e negocia o intervalo entre os regimes ficcional e não-ficcional faz com que vejamos *Câmara* na rede de escritos barthesianos como incursão que mobiliza tanto a imagem fotográfica como tema quanto a própria escrita.

OS RISCOS DA ÚLTIMA PALAVRA

“Begin at the beginning,” the King said, very gravely, “and go on till you come to the end: then stop.”
(Lewis Carroll, *Alice’s adventures in Wonderland*)

Os últimos volteios que vimos de Barthes e de Ana C. são a narratividade incorporada à escrita crítica em *A Câmara Clara* e o epílogo de *Luvas de Pelica*, que estilhaça uma referencialidade do texto precedente. Com isso chegamos também, eu e você que está a ler estas linhas, perto de nosso último volteio em torno daquele espanto que, páginas atrás, lançou-nos na pesquisa.

Como, enfim, quem escreve pode participar do texto escrito?

Um retorno à pergunta inicial nos empenha a dispor os achados e perdidos da maneira mais proveitosa possível e convida a sonhar com desdobramentos possíveis destas páginas.

Vimos no Capítulo 1 a inclusão deliberada de determinados dados biográficos dos escritores no espaço textual da obra, pensando um arraigamento da escrita na biografia como projeto em Barthes e como inquietação em Ana C. Localizamos na anedota barthesiana do 15 de abril, que instaura o projeto de romance como epifania e finca o marco inicial da escrita literária (arena autoral) em um evento da biografia do escritor, um movimento de legitimação de seu projeto literário. Barthes associa-se a nomes reconhecidos, no caso Proust, cuja entrada em sua *Busca* há muito o interessava (uma identificação centrada em uma etapa de fracasso constitutivo, como assinala MOTTA (2011, p. 57)). Além de gestão da imagem autoral com vistas a deslocá-la de “intelectual com estilo” para “escritor literário”, pelo 15 de abril o luto materno transita da biografia do escritor e integra a atuação autoral (conferências, *A Câmara Clara*, curso no Collège de France). A consequência desse ponto comum para o ethos de autor barthesiano de seus últimos anos é a afirmação de um fluxo de mão dupla entre a vivência e a obra, em que esta não é referencial mas tampouco prescinde dos vestígios afetivos de um corpo que, para além da intencionalidade, se imiscui no discurso.

No primeiro capítulo o biográfico alçado ao texto por Ana C. é a autoria feminina, que ela discute em resenhas como um dado de recepção que subjugaria a potencialidade textual ao incluir no rol de critérios valorativos a pergunta “este texto desempenha adequadamente o que entendo por ser Mulher?”. Ela comenta as consequências da canonização de determinadas escritoras, cujos traços passam a constituir o gabarito da “escrita feminina”, e o aceite dessa

operação implícito em textos que propõem mulheres pelo exato avesso dos traços consagrados. Ela sugere trabalhar a presença de escritoras mulheres na literatura por vias que considera mais internas ao texto, e marca assim posição estética em prol de um grau de autonomia do texto em relação ao escritor.

O Capítulo 2 enfoca os diários como espaço propício a um exercício de desconfiança da subjetividade. De Barthes, vimos no artigo “Deliberação” algumas reflexões sobre a prática diarística, em especial a ênfase no propósito literário. Autorizamos-nos da presença dos diários “Incidentes” e “Noites de Paris” em planos do romance desejado, *Vita Nova*, para buscar nesses textos desenvolvimentos de questões que preocupavam Barthes no curso *A Preparação do Romance*. Centrados nas articulações do “eu”, aproximamos os diários aos livros de matiz autobiográfico *Roland Barthes por Roland Barthes* e *A Câmara Clara* para buscar no conjunto indicações da postura autoral no que concerne as relações entre escritor e locutor. Vimos que o nó dessas relações está na prevenção da cristalização do “eu” em imagem, seja imposição do locutor ao escritor ou vice-versa, que bloqueia o trânsito da experiência pela escrita. O caminho encontrado é, em um primeiro momento, o intenso trabalho formal, que desloca a importância de uma veracidade dos eventos enuncivos colocando em relevo a técnica da enunciação. Em um segundo momento, prevalece a vontade (a Obra como Vontade) de assumir a posição de narrador, de praticar uma produção em lugar de discutir um produto. Tal posição só é possível sem crise de consciência crítica pela trajetória anterior, disponível para anular acusações de ingenuidade; como salienta Leyla Perrone-Moisés, “A pluralidade de códigos que a escritura põe em jogo exige, do sujeito, um vasto saber. A escritura é desconstrução desse saber, e só de desconstrói o que se conhece como construído” (2012, p. XVII). Localizamos em “Noites de Paris” e n’*A Câmara Clara* uma certa destilação do “eu”, que possibilita iniciar a negociação dos terrenos entre relato e narração, fragmentação e unidade.

Diferente do que ocorre com os diários barthesianos, a dicção diarística em Ana C. é abundantemente abordada pela fortuna crítica, que procuramos recuperar a contento antes de passar à leitura de dois poemas do primeiro livro de Ana C., ambos de conformação bastante próxima ao senso comum dos diários: “Guia semanal de ideias” e “Jornal íntimo”. Examinamos nesses textos o fino equilíbrio de uma figuração da “verdade”, cara a seus colegas de geração e trabalhada por Ana C. como problema para além de um posicionamento binário confessional/ficcional (e se confessional for um tom e ficcional, um deslocamento do

agente enuncivo, sem deformação dos eventos?). Verificamos que a perturbação do diário em Ana C. passa por um “quase” muito bem-feito, que preserva aspectos e procedimentos como referências oblíquas, figuração de banalidades, desierarquização e sintaxe telegráfica. Esboçamos a trajetória diacrônica dos diários na obra: ascensão de *Cenas de Abril* a *Luvas de Pelica*, pulverização em “A teus pés” e subsistência latente de estrutura diarística dentre os poemas inéditos e dispersos mais tardios, o que aponta para a continuada importância dessa modalidade de escrita no processo criativo de Ana C..

O Capítulo 3 aproveita os anteriores e examina modos de relação entre os “eus” meticulosamente articulados nos textos de Ana C. e de Barthes e seu interlocutor singular e anônimo, o leitor. Esse mapeamento tem duas frentes: na primeira, abordamos imagens fotográficas integrantes de livros dos autores como espaço discursivo.

Abrimos o álbum-vestíbulo do *Roland Barthes por Roland Barthes*, conjunto de fotografias e legendas que segue a mesma dinâmica identificada quanto ao diário: alternância de adoção e subversão de lugares-comuns autobiográficos. Privilegiamos a questão do agenciamento narrativo de informação sobre os retratados, e a partir disso propusemos uma classificação dos pares fotografia-legenda em imagens estáticas e dinâmicas. Relacionamos esses modos imagéticos à abordagem barthesiana da Fotografia na Parte II de *Câmara*: assim como algumas das legendas de *Roland Barthes*, o *punctum* coloca as fotografias em movimento.

As fotografias de Ana Cristina que investigamos integram edições póstumas de seus escritos. Em um ponto-a-ponto com a pesquisa de Brizuela (2007), vimos o uso dos retratos da escritora como estratégia editorial para fixar o locutor que os poemas desestabilizam com insistência, e a contrapartida latente nas próprias fotos, a pose. A partir da pose discutimos o retrato fotográfico como uma situação de potencial interativo, considerando que Ana C. propõe ali o caráter performático da identidade como um vazio constitutivo e pleno de potência.

A segunda parte do Capítulo 3 se dedica ao outro como questão de escrita. O outro de Barthes, particular e insubstituível, enseja um deslocamento na atuação autoral. Voltamos à Preparação do Romance, desta vez procurando ali a escrita desejada, cujos traços distinguimos em opções enunciativas de *Câmara* no contraste com o livro anterior, *Fragmentos de um discurso amoroso*. As características do romance projetado por Barthes que identificamos em seu último livro são a oscilação entre ensaio e narrativa, no que chamamos dramatização do método, e a negociação dos regimes ficcional e não-ficcional, atributo dos Momentos de Verdade.

O outro desejado por Ana C. é o interlocutor, solicitado e figurado no primeiro poema de *A teus pés*, onde delineamos algumas características (indefinição do regime discursivo, fragmentação, tom intimista, descentramento do eu-lírico) recorrentes na produção poética e que desenham a perturbação como dinâmica de leitura. Por fim, nos aproximamos de *Luvas de Pelica* para examinar a exploração do intervalo entre locutor e interlocutor na literatura, com foco na proposta epistolar do texto e em seus numerosos dispositivos fáticos; a despeito de todos os recursos da retórica do carinho, prevalece a consciência crítica da distância, enfatizada pelo epílogo.

*

A distinção entre escritor e autor era advogada ferrenhamente por Ana C. e por Barthes (em um certo período). Contudo, na prática textual de ambos fica claro que a reivindicação é de uma intersecção não-exaustiva, mas que de modo algum propõe uma separação total. É justamente a movimentação entre os espaços de coincidência, os espaços de autonomia e o trânsito entre ambos que esta pesquisa procura retrair na aproximação de textos seletos.

No mapeamento de recorrências e deslocamentos nos modos de articulação textual do “eu”, compreendemos que, cada qual à sua maneira, Ana C. e Barthes desestabilizam abordagens simples da inscrição do escritor no escrito. Que as modulações dessa relação não prescindem das incursões dos dois autores no trânsito e mescla entre gêneros textuais, nem tampouco da formação e atuação profissional que os colocavam em posição privilegiada para conhecer as expectativas de leitura integrantes dos gêneros. Dentre eles, destaca-se o autobiográfico, cuja superposição entre escritor e locutor é amplamente explorada pelos dois autores sob diversos aspectos, como o tom intimista em Ana C. e a inscrição do luto materno como deflagrador de uma redefinição da imagem autoral por Barthes. Ambos tiram proveito discursivo também da indefinição do regime discursivo, que oscila barbaramente entre ficcional e não-ficcional em *Luvas de Pelica* e acena discretamente ao ficcional com a reconstituição narrativa da pesquisa em percurso n’*A Câmara Clara*.

Lima lembra que “as formas discursivas são instrumentos tão sensíveis que qualquer modificação é capaz de mudar sua identidade, i. e., a maneira apropriada da interação do leitor com elas” (1991, p. 54); em plena ciência crítica da importância e fragilidade dessas convenções, Barthes e Ana C. perturbam-nas textualmente, desenhando um efeito de leitura que, se inclui o biográfico dos escritores no espaço textual, impede a leitura referencial desses mesmos textos por meio de outras estratégias discursivas, como o apagamento do locutor em

“Incidentes” e a inclusão semi-demarcada de traduções de textos alheios em *Luvas de Pelica*. As linhas gerais da estratégia de obtenção da perturbação pelos dois autores envolvem a copresença de aceites e de deslocamentos dos parâmetros textuais, em especial os genéricos.

Há neste estudo alguma revisão bibliográfica e revisitação de pontos já firmados nas fortunas críticas dos autores. A pequena contribuição para elas se dá, espero, em dois pontos: para a escrita em torno de Ana C., no relevo da importância de certa aderência aos protocolos que encaminham uma leitura diarística e/ou epistolar no tensionamento dos gêneros levado a cabo poeticamente pela autora. Para os estudos barthesianos, na descrição de um processo de neutralização do “eu” pelo resgate dois aspectos depurados de conotações da *doxa*: continuidade e unidade, que ressurgem tênues n’*A Câmara Clara*, passo na direção de uma escrita oscilante entre ensaio e romance.

Outros começos possíveis

Ao remexer escritos de Barthes e de Ana C., começamos pelo “eu” e desaguamos no inevitável “outro”. Uma continuidade desta pesquisa seria estudar incursões de distinção e indistinção entre “eu” e “outros” nas escritas de Barthes e de Ana C.. Parece promissor nesse sentido examinar a dispersão e aglutinação descontínua do locutor no *Roland Barthes por Roland Barthes*, levando em conta o seminário “O Léxico do Autor” como etapa (coletiva) de redação, e retornar à questão da interlocução em Ana C., enfocando a tradução como prática de escrita e procedimento poético.

*

O *Roland Barthes* informa-nos entre parênteses que “ele não gosta dos fins: o risco de cláusula retórica é grande demais”; o poema-impressão-inicial de Ana C. para o respeitável grande público finaliza com “Não insisto mais”.

Começamos estas páginas com Barthes. Para as arriscadas últimas palavras, Ana: “derramando enfim todas as palavras, dizemos, com os olhos, do silêncio que não é mudez”.

REFERÊNCIAS

De Roland Barthes

BARTHES, R. *Roland Barthes por Roland Barthes*. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 1977.

_____. Un rapport presque maniaque avec les instruments graphiques. *Le grain de la voix*. Entretiens 1962-1980. Paris: Seuil, 1981.

_____. *Le Plaisir du Texte*. Paris: Seuil, 1982.

_____. *A Câmara Clara: nota sobre a fotografia*. 2. ed. Trad. Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

_____. Notes sur André Gide et son «Journal». *Œuvres Complètes. Tome I: 1942-1965*. Édition établie et présentée par Éric Marty. Paris: Seuil, 1993.

_____. *Roland Barthes par Roland Barthes*. Paris: Seuil, 1995.

_____. Préface. Sade, Fourier, Loyola. *Œuvres complètes. Tome III: 1968-1971*. Paris: Seuil, 2002a.

_____. Longtemps je me suis couché de bonne heure. *Œuvres complètes. Tome V: 1977-1980*. Paris: Seuil, 2002b.

_____. Délibération. *Œuvres complètes. Tome V: 1977-1980*. Paris: Seuil, 2002c.

_____. *La préparation du Roman I et II*. Cours et séminaires au Collège de France (1978-1979 et 1979-1980). Texte établi, annoté et présenté par Nathalie Léger. Paris : Seuil, 2003a.

_____. *Fragmentos de um discurso amoroso*. Trad. Márcia Valéria Martinez de Aguiar. São Paulo: Martins Fontes, 2003b.

_____. Incidents. *Incidents*. Paris: Seuil, 2004a.

_____. Soirées de Paris. *Incidents*. Paris: Seuil, 2004b.

_____. Incidentes. *Incidentes*. Trad. Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004c.

_____. Noites de Paris. *Incidentes*. Trad. Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004d.

_____. *O grau zero da escrita: seguido de novos ensaios críticos*. Trad. Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004e.

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

_____. *A preparação do romance II: a obra como vontade*. Notas de curso no Collège de France 1979-1980. Texto estabelecido e anotado por Nathalie Léger. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005b.

_____. Prefácio. *Sade, Fourier; Loyola*. Trad. Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2005c.

_____. *Fragments d'un discours amoureux*. Paris: Seuil, 2006a.

_____. *O Prazer do Texto*. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2006b.

_____. *Aula*. 14. ed. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 2007.

_____. *Le lexique de l'auteur*. Séminaire à l'École des hautes études 1973-1974. Suivi de Fragments inédits du Roland Barthes par Roland Barthes. Avant-propos d'Éric Marty. Présentation et édition d'Anne Herschberg Pierrot. Paris: Seuil, 2010. (Col. Traces écrites)

_____. *La Chambre Claire*. Paris: Seuil, 2011a.

_____. *Journal de deuil*. Paris: Seuil, 2011b.

_____. *Diário de luto: 26 de outubro 1977 - 15 de setembro de 1979*. Texto estabelecido e anotado por Nathalie Léger. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2011c.

_____. Durante muito tempo, fui dormir cedo. *O rumor da língua*. Trad. Mário Laranjeira. 3. ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2012a.

_____. Deliberação. *O rumor da língua*. Trad. Mário Laranjeira. 3. ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2012b.

_____. Prefácio a *Tricks* de Renaud Camus. *O rumor da língua*. Trad. Mário Laranjeira. 3. ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2012c.

Sobre Roland Barthes

BELLOCHIO, C. M. Da Morte ou o Entrar na Escritura: Enunciação em Barthes e Benveniste. *Revista Criação & Crítica*, São Paulo, n. 12, p. 172-181, jun. 2014. Disponível em <<http://revistas.usp.br/criacaoecritica>>. Acesso em: 30/mar/2015.

CALVET, L-J. *Roland Barthes*. Paris: Flammarion, 1990.

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

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

FONTANARI, R. *Roland Barthes e a revelação profana da fotografia*. São Paulo: EDUC/FAPESP (no prelo).

MARTY, É. *Roland Barthes: le métier d'écrire*. Paris: Seuil, 2006.

_____. Introduction. In GIDE, A. *Journal I 1887-1925*. Bibliothèque de la Pléiade. Édition établie, présentée et annotée par Éric Marty. Paris : Gallimard, 1996.

_____. *Roland Barthes, la littérature et le droit à la mort*. Paris: Seuil, 2010.

MOTTA, L. T. *Roland Barthes: uma biografia intelectual*. São Paulo: Iluminuras/Fapesp, 2011.

OLIVEIRA, P. P. L. “Incidents” na produção barthesiana. Pesquisa de Iniciação Científica realizada sob orientação da Profa. Dra. Claudia C. A. Pino, com apoio do PIBIC/CNPq. Universidade de São Paulo, 2010.

PERRONE-MOISÉS, L. Prefácio. BARTHES, R. *O rumor da língua*. Trad. Mário Laranjeira. 3. ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2012.

PINO, C. C. A. *Em busca de uma vida nova: o projeto de romance de Roland Barthes*. 2013. 214 p. Tese (Livre-Docência). – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013.

_____. Em busca de uma vida nova: no caminho do romance de Roland Barthes. *Revista Manuscrita*. n. 16, pp. 41-55. São Paulo: 2010. Disponível em: <<http://revistas.fflch.usp.br/manuscrita/issue/view/93/showToc>>. Acesso em out./2014.

RABATÉ, D. Roman, discours, note: le singulier pluriel chez Roland Barthes. MACÉ, M.; GEFEN, A. (orgs.). *Barthes, au lieu du roman*. Textes réunis et présentés par Marielle Macé et Alexandre Gefen. Paris: Desjonquères/Nota Bene, 2002.

ROGER, P. *Roland Barthes roman*. Paris: Grasset & Fasquelle, 1986.

SILVA, M. R. P. Roland Barthes, da História ao Haicai. *Revista Criação & Crítica*, São Paulo, n. 14, p. 60-75, jun. 2015. Disponível em <<http://revistas.usp.br/criacaoecritica>>. Acesso em jun./2015.

WAHL, F. Note de l'éditeur. BARTHES, R. *Incidents*. Paris: Seuil, 2004a.

WAHL, F. Nota do editor. BARTHES, R. *Incidentes*. Trad. Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004b.

De Ana Cristina Cesar

CESAR, A. C. C. *A teus pés*. 2.ed. São Paulo: Brasiliense, 1983.

_____. *Caderno de viagem de Portsmouth e Colchester*. São Paulo: Duas Cidades, 1997.

_____. *Inéditos e dispersos*. Org. Armando Freitas Filho. 3. ed. São Paulo: Ática/Instituto Moreira Salles, 1998.

_____. Literatura e Mulher: essa palavra de luxo. *Crítica e Tradução*. Org. Fernando Paixão e Lizete Mercadante Machado. São Paulo: Ática/IMS, 1999a.

_____. Riocorrente, depois de Eva e Adão... *Crítica e Tradução*. Org. Fernando Paixão e Lizete Mercadante Machado. São Paulo: Ática/IMS, 1999b.

_____. Depoimento de Ana Cristina Cesar no curso “Literatura de Mulheres no Brasil”. *Crítica e Tradução*. Org. Fernando Paixão e Lizete Mercadante Machado. São Paulo: Ática/IMS, 1999c.

_____. Malditos marginais hereges. *Crítica e Tradução*. Org. Fernando Paixão e Lizete Mercadante Machado. São Paulo: Ática/IMS, 1999d.

_____. Literatura marginal e o comportamento desviante. *Crítica e Tradução*. Org. Fernando Paixão e Lizete Mercadante Machado. São Paulo: Ática/IMS, 1999e.

_____. O rosto, o corpo, a voz. *Crítica e Tradução*. Org. Fernando Paixão e Lizete Mercadante Machado. São Paulo: Ática/IMS, 1999f.

_____. *Correspondência Incompleta*. Org. Armando Freitas Filho e Heloísa Buarque de Hollanda. Rio de Janeiro: Aeroplano/IMS, 1999g.

_____. *Antigos e Soltos: poemas e prosas da pasta rosa*. Org. Viviana Bosi. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2008.

_____. *Poética*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

Sobre Ana Cristina Cesar

BRIZUELA, N. Espelho, buraco na parede. Teu retrato, buraco na parede. Ana Cristina Cesar y la fotografia. GARRAMUÑO, F.; AGUILAR, G.; Di Leone, L. (comps) *Experiencia, cuerpo y subjetividades: literatura brasileña contemporánea*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2007.

CAMARGO, M. L. B. *Atrás dos olhos pardos: uma leitura da poesia de Ana Cristina César*. Chapecó: Argos, 2003.

HOLLANDA, H. B. *Impressões de viagem: CPC, vanguarda e desbunde, 1960/1970*. 3. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1992.

LEONE, L. M. *Ana C.: As tramas da consagração*. 2007. 135 p. Dissertação. – Centro de Educação e Humanidades, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2007.

MALUFE, A. C. *Territórios dispersos: A poética de Ana Cristina Cesar*. São Paulo: Annablume; Fapesp, 2006.

_____. *Poéticas da imanência: Ana Cristina Cesar e Marcos Siscar*. Rio de Janeiro: 7Letras/Fapesp, 2011.

MORICONI, I. *Ana Cristina Cesar: o sangue de uma poeta*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará: Prefeitura: 1996. Col. Perfis do Rio, n. 14.

SANTIAGO, S. Singular e anônimo. *Nas malhas da letra*. São Paulo: Cia. das Letras, 1989a.

_____. A permanência do discurso da tradição no modernismo. *Nas malhas da letra*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989b.

SISCAR, M. Apresentação. In CESAR, A. C. *Ana Cristina Cesar / por Marcos Siscar*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2011. Coleção Ciranda da Poesia.

SÜSSEKIND, F. *Até segunda ordem não me risque nada*. 2. ed. Rio de Janeiro: Sette Letras, 2007.

_____. *Literatura e Vida Literária – Polêmicas, diários & retratos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

_____. Hagiografias. In GARRAMUÑO, F.; AGUILAR, G.; Di Leone, L. (comps) *Experiencia, cuerpo y subjetividades: literatura brasileña contemporánea*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2007.

Geral

BENVENISTE, É. De la subjectivité dans le langage. *Problèmes de Linguistique Générale I*. Paris: Gallimard, 2014a.

_____. La nature des pronoms. *Problèmes de Linguistique Générale I*. Paris: Gallimard, 2014b.

BLANCHOT, M. O diário íntimo e a narrativa. *O livro por vir*. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. 2. ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2013.

BUTLER, J. *Gender Trouble*. Feminism and the subversion of identity. New York: Routledge, 1990.

DIDIER, B. *L'écriture-femme*. 3. ed. Paris: PUF, 1981.

FIORIN, J. L. A pessoa desdobrada. *Alfa: Revista de Linguística*. v. 39:23–4. São Paulo, UNESP, 1995. Disponível em <<http://seer.fclar.unesp.br/alfa/article/view/3968>>. Acesso em mai / 2015.

FOUCAULT, M. Qu'est-ce qu'un auteur? *Dits et écrits*. Tome I: 1954-1969. Édition établie sous la direction de Daniel Defert et François Ewald avec la collaboration de Jacques Lagrange. Paris: Gallimard, 1994.

GAMA, M. F. R. “Plástico e contraditório rascunho”: a autorrepresentação de João Guimarães Rosa. 2013. 332 p. Tese (Doutorado). – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013.

HALL, S. The Question of Cultural Identity. HALL, S.; HELD, D; HUBERT, D.; THOMPSON, K. *Modernity: An Introduction to Modern Societies*. Cambridge: Blackwell, 1996.

JAKOBSON, R. Lingüística e poética. *Lingüística e comunicação*. Trad. Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1995.

LEJEUNE, P. L'autobiographie à la troisième personne. *Je est un autre*. L'autobiographie de la littérature aux médias. Paris: Seuil, 1980.

LIMA, L. C. Persona e sujeito ficcional. *Pensando nos trópicos (dispersa demanda II)*. Rio de Janeiro: Rocco, 1991.

MAINGUENEAU, D. *Le discours littéraire*. Paratopie et scène d'énonciation. Paris: Armand Colin, 2013.

MURAD, S. *Sobre a leitura de A la recherche du temps perdu*. 2012. 250 p. Tese (Doutorado). – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.