UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS MODERNAS
PROGRAMA DE ESTUDOS LINGUÍSTICOS, LITERÁRIOS E TRADUTOLÓGICOS EM FRANCÊS

UNIVERSITÉ DE GENÈVE
FACULTÉ DES LETTRES
DÉPARTEMENT DE LANGUE ET DE LITTÉRATURE FRANÇAISES MODERNES

LAURA TADDEI BRANDINI

Imagens de Roland Barthes no Brasil

ANEXO

v. 2

SÃO PAULO, GENÈVE
2013

Sumário

Apresentação..... 05

Lista das obras de Barthes e suas traduções no Brasil 06

Seleção de textos publicados em *O Estado de S. Paulo* (em ordem de publicação):

MILLIET, Sérgio. « Grau zero da escrita ».
Primeiro Caderno, « Vida Intelectual », 17/11/1953 10

PERRONE-MOISÉS, Leyla. « O centro da esfera ».
Suplemento Literário, 14/03/1964..... 11

XAVIER, Lívio. Resenha de *Nouvelle critique ou nouvelle imposture ?* de Raymond Picard.
Suplemento Literário, « Resenha bibliográfica », 23/07/1966 13

XAVIER, Lívio. « A crítica à crítica à nova crítica ».
Suplemento Literário, « Revista das Revistas », 20/08/1966..... 15

PERRONE-MOISÉS, Leyla. « O poder da literatura ».
Suplemento Literário, 03/12/1966..... 17

PERRONE-MOISÉS, Leyla. « A escrita e o grito ».
Suplemento Literário, 20/04/1968..... 19

PERRONE-MOISÉS, Leyla. « As máscaras verbais ».
Suplemento Literário, « Letras Francesas », 24/05/1969..... 22

CARVALHO, Joaquim de Montezuma de. « O estruturalismo é um anti-humanismo ? »
Suplemento Literário, 21/06/1969..... 26

PERRONE-MOISÉS, Leyla. « A floração das revistas ».
Suplemento Literário, « Letras Francesas », 23/05/1970..... 30

MARQUES, Oswaldino. « Estrutura das ignorâncias altamente especializadas ».
Suplemento Literário, 13/06/1970..... 35

XAVIER, Lívio. « Viagem em torno de Roland Barthes » .
Suplemento Literário, « Revista das Revistas », 02/07/1972..... 38

« Barthes. A reabilitação do prazer de ler » (texto anônimo).
Suplemento Literário, 18/03/1973..... 40

CARVALHO, Joaquim de Montezuma de. « Roland Barthes ou nada de novo sobre estilo ».
Suplemento Literário, 22/07/1973 41

LAPOUGE, Gilles. « Roland Barthes, antes de tudo, um escritor ».
Primeiro Caderno, 01/06/1975 43

LAPOUGE, Gilles. « Intervir na história, a intenção da vanguarda francesa ».
Primeiro Caderno, 23/11/1975 46

PERRONE-MOISÉS, Leyla. « Sartre e a situação da literatura ».
Suplemento Cultural, 17/10/1976 55

LAPOUGE, Gilles. « Barthes, a contestação da linguagem numa linguagem brilhante ».
Primeiro Caderno, 06/02/1977 58

FABER, Walter. « Roland Barthes : personagem de romance ».
Suplemento Cultural, 08/07/1979 65

LAPOUGE, Gilles. « Na 'feira das vaidades', um intelectual discreto ».
Primeiro Caderno, 27/03/1980 67

LAPOUGE, Gilles. « O fim da era dos gigantes ? »
Cultura, 13/07/1980 69

CANÇADO, José Maria. « Tratado sobre o desejo e seu rastro linguístico ».
Primeiro Caderno, 27/09/1981 74

LAPOUGE, Gilles. « Quando as ideologias saem de moda ».
Cultura, 14/08/1983 75

PENTEADO, Sílvia. « A paixão segundo Roland Barthes ».
Caderno 2, 05/03/1988 81

SILVA, Edmilson. « Exposição revela outra face de Roland Barthes ».
Caderno 2, 03/08/1995 83

AUGUSTO, Sérgio. « Tiros pela culatra no QG da Cultura ».
Caderno 2/ Cultura, 07/06/1997 84

SHÖPKE, Regina. « O livro em que Barthes redefiniu a literatura ».
Caderno 2/ Cultura, 01/10/2000 85

CASTELLO, José. « Onda do politicamente correto empobrece as letras ».
Caderno 2/ Cultura, 19/11/2000 86

LAPOUGE, Gilles. « O melhor Barthes ficou fora da sala de aula ».
Caderno 2/ Cultura, 02/02/2003 89

SEREZA, Haroldo Cevarolo. « *Fragmentos* inicia em maio 'minicoleção' do autor ».
Caderno 2/ Cultura, 02/02/2003 91

GONÇALVES FILHO, Antônio. « A revolução permanente da linguagem ».
Caderno 2/ Cultura, 19/09/2004 92

MOTTA, Leda Tenório da. « A ideologia por trás dos discursos ».
Sabático, 13/11/2010 95

Apresentação

Como o *corpus* da tese é constituído, sobretudo, por textos encontrados em periódicos e, em sua grande maioria, jamais publicados em livros, pareceu-me necessário reuni-los no presente volume. Fiz uma seleção dos textos de maior relevo indisponíveis em livro e compilei-os, a fim de disponibilizá-los não somente àqueles que avaliarão meu trabalho, mas também para que se tornem acessíveis a futuros pesquisadores do escritor francês, ou da recepção a teorias francesas no Brasil, ou do panorama da crítica literária brasileira no século XX, dentre outros temas. Resgatar material inédito das profundezas dos arquivos públicos brasileiros faz parte dos objetivos de meu trabalho.

Apresento, também, a lista de obras de Barthes publicadas na França e suas traduções no Brasil, a título de documento. Os demais textos jornalísticos que compõem o *corpus* da pesquisa constam da bibliografia da tese, bem como a lista de artigos encontrados na revista *Língua e Literatura*. Estes não integram este volume por serem de fácil acesso, estando disponíveis na biblioteca da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.

Os textos foram fielmente compilados. Somente sua ortografia foi atualizada em respeito às regras em vigor da língua portuguesa.

Obras de Barthes e suas traduções no Brasil

(em vermelho, as primeiras edições francesas e em azul, as traduções brasileiras)

Le Degré zéro de l'écriture. Paris : Éditions du Seuil, 1953.
Le Degré zéro de l'écriture suivi de *Éléments de sémiologie*. Paris : Gonthier, 1965.
O grau zero da escritura. Tradução de Anne Arnichand e Álvaro Lorencini. São Paulo: Cultrix, 1971.
Elementos de semiologia. Tradução de Izidoro Blikstein. São Paulo: Cultrix/ Editora da Universidade de São Paulo, 1971.
Le Degré zéro de l'écriture suivi de *Nouveaux essais critiques*. Paris: Éditions du Seuil, 1972.
Novos Ensaios críticos seguidos de *O Grau zero da escritura*. Tradução de Heloysa de Lima Dantas, Anne Arnichand e Álvaro Lorencini. São Paulo: Cultrix, 1974.
O Grau zero da escrita seguido de *Novos ensaios críticos*. Tradução de Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

Michelet. Paris: Éditions du Seuil, 1954.
Michelet. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

Mythologies. Paris : Éditions du Seuil, 1970 (1957).
Mitologias. Tradução de Rita Buongermino e Pedro de Souza. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1972.
Mitologias. Tradução de Rita Buongermino, Pedro de Souza e Rejane Janowitzer. Rio de Janeiro: Difusão Europeia do Livro, 2009.

Sur Racine. Paris : Éditions du Seuil, 1979 (1963).
Sobre Racine. Tradução de Antonio Carlos Viana. Porto Alegre: L&PM Editores, 1987.
Sobre Racine. Tradução de Ivone Castilho Benedetti, revisão da tradução de Márcia Valéria Martinez de Aguiar. São Paulo : WMF Martins Fontes, 2008.

Essais critiques. Paris : Éditions du Seuil, 1981 (1964).

Critique et vérité. Paris : Éditions du Seuil, 1999 (1966).
Crítica e verdade. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo : Editora Perspectiva, 1970 (com coletânea dos *Essais critiques*).

"Introduction à l'analyse structurale des récits". In *Communications* n° 8, 1966.
Análise estrutural da narrativa (seleção de ensaios da revista *Communications* n° 8, 1966). Tradução de Maria Zélia Barbosa Pinto. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 1971.

Système de la mode. Paris : Éditions du Seuil, 1983 (1967).
Sistema da moda. Tradução de Lineide do Lago Salvador Mosca, revisão e supervisão Isaac Nicolau Salum. São Paulo: Nacional/ Editora da Universidade de São Paulo, 1979.
Sistema da moda. Tradução de Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2009.

S/Z. Paris : Éditions du Seuil, 1976 (1970).
S/Z. Uma análise da novela *Sarrasine* de Honoré de Balzac. Tradução de Léa Novaes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1992.

L'Empire des signes. Paris : Éditions du Seuil, 2005 (Genebra : A. Skira, 1970).
O Império dos signos. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo : WMF Martins Fontes, 2007.

Sade, Fourier, Loyola. Paris : Éditions du Seuil, 1980 (1971).
Sade, Fourier, Loyola. Tradução de Mário Laranjeira. São Paulo: Secretaria de Estado da Cultura/ Editora Brasiliense, 1990.
Sade, Fourier, Loyola. Tradução de Mário Laranjeira. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2005.

Le Plaisir du texte. Paris : Éditions du Seuil, 1973.
O Prazer do texto. Tradução de J. Guinsburg. São Paulo: Editora Perspectiva, 2006 (1977).

Où/ ou va la littérature? Entrevista com Maurice Nadeau, publicada em *Écrire... pourquoi? pour qui ?* Grenoble : Presses Universitaires de Grenoble, 1974. (Para o programa « Dialogues » de R. Pillaudin, France-Culture, 13 de março de 1974).
O que é a literatura. Entrevista com Roland Barthes. Tradução de Nestor de Sousa e Irineu Garcia. Rio de Janeiro: Salvat Editora, 1979.

Roland Barthes. Paris : Éditions du Seuil, 1975.
Roland Barthes. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo : Cultrix, 1977.
Roland Barthes. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Estação Liberdade, 2003.

Fragments d'un discours amoureux. Paris: Éditions du Seuil, 1977.
Fragmentos de um discurso amoroso. Tradução de Hortênsia dos Santos. Rio de Janeiro: F. Alves, 1981.
Fragmentos de um discurso amoroso. Tradução de Márcia Valéria Martinez de Aguiar. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2003.

Poétique du récit (em colaboração). Paris : Éditions du Seuil, 1977.

Leçon. Paris : Éditions du Seuil, 1978.
Aula. Tradução e posfácio de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 2007 (1980).

Sollers écrivain. Paris : Éditions du Seuil, 1979.
Sollers escritor. Tradução de Lígia Maria Ponde Vassallo. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, Fortaleza: Universidade Federal do Ceará, 1982.

La Chambre claire. Note sur la photographie. Paris : Éditions de l'Étoile/ Gallimard/ Seuil, 1980.
A Câmara clara. Nota sobre a fotografia. Tradução de Júlio Castanon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

Le Grain de la voix. Entretiens (1962-1980). Paris : Éditions du Seuil, 1981.
O Grão da voz. Tradução de Anamaria Skinner. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1995.
O Grão da voz. Entrevistas (1962-1980). Tradução de Mário Laranjeira, revisão da tradução de Lígia Fonseca Ferreira. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2004.

Essais critiques III. L'Obvie et l'obtus. Paris : Éditions du Seuil, 1992 (1982).
O Óbvio e o obtuso. Ensaios críticos III. Tradução de Léa Novaes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2004 (1990).

Essais critiques IV. Le Bruissement de la langue. Paris : Éditions du Seuil, 1993 (1984).
O Rumor da língua. Tradução de Mário Laranjeira. São Paulo: Editora Brasiliense, 1988.
O Rumor da língua. Tradução de Mário Laranjeira, revisão da tradução de Andréa Stahel M. da Silva. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2004.

L'Aventure sémiologique. Paris : Éditions du Seuil, 1985.
A Aventura semiológica. Tradução de Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

Incidents. Paris : Éditions du Seuil, 1987.
Incidentes. Tradução de Júlio Castanon Guimarães. Rio de Janeiro: Editora Guanabara, 1988.
Incidentes. Tradução de Mário Laranjeira. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2004.

Œuvres complètes. Édition préparée par Éric Marty. Paris : Éditions du Seuil, 1993 (v. 1, 1942-1965), 1994 (v. 2, 1966-1973), 1995 (v. 3, 1974-1980).

Oeuvres complètes. Nouvelle édition revue, corrigée et présentée par Éric Marty. Paris : Éditions du Seuil, 2002, 5v.
Inéditos, I: teoria. Organização: Leyla Perrone-Moisés. Tradução: Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2004.
Inéditos, II: crítica. Organização: Leyla Perrone-Moisés. Tradução: Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2004.
Inéditos, III: imagem e moda. Organização: Leyla Perrone-Moisés. Tradução: Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2005.
Inéditos, IV: política. Organização: Leyla Perrone-Moisés. Tradução: Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2005.

Comment vivre ensemble. Simulations romanesques de quelques espaces quotidiens. Cours et séminaires au Collège de France 1976-1977. Paris : Éditions du Seuil, 2002.

Como viver junto. Simulações romanescas de alguns espaços cotidianos. Cursos e seminários no Collège de France 1976-1977. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2003.

Le Neutre. Cours et séminaires au Collège de France 1977-1978. Paris : Éditions du Seuil, 2002.

O Neutro. Anotações de aulas e seminários ministrados no Collège de France 1977-1978. Tradução de Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2003.

Écrits sur le théâtre. Textes présentés et réunis par Jean-Loup Rivière. Paris : Éditions du Seuil, 2002.

Escritos sobre teatro. Tradução de Mário Laranjeira, revisão da tradução de Andréa Stahel M. da Silva. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2007.

La Préparation du roman I et II. Cours et séminaires au Collège de France (1978-1979 et 1979-1980). Paris : Éditions du Seuil, 2003.

A Preparação do romance I – Da vida à obra. Notas de cursos e seminários no Collège de France, 1978-1979. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2005.

A Preparação do romance II – A obra como Vontade. Notas de curso no Collège de France 1979-1980. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2005.

Journal de deuil. 26 octobre 1977-15 septembre 1979. Texte établi et annoté par Nathalie Léger. Paris : Éditions du Seuil/ IMEC, 2009.

Diário de luto. 26 de outubro de 1977-15 de setembro de 1979. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2011.

Carnets du voyage en Chine. Édition établie, présentée et annotée par Anne Herschberg Pierrot. Paris : Christian Bourgois Éditeur/ IMEC, 2009.

Cadernos da viagem à China. Tradução de Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2012.

O Estado de S. Paulo, terça-feira, 17 de novembro de 1953.

Primeiro caderno, p. 8, coluna « Vida Intelectual », de Sérgio Milliet.

« O grau zero da escrita »

Observa um comentarista da *Revue de Paris* que, na atualidade, se preocupa mais a crítica em encontrar um trampolim para inesperadas hipóteses do que com estudar em profundidade derterminado assunto. Pode-se atribuir a tendência ao total ceticismo dos críticos que já não confiam em nenhum padrão aferidor de valores. Assim, toda fantasia se permite e a crítica passa do romance ao diário íntimo, e até ao poema, sem nunca se perturbar com o método nem com o julgamento possível.

Não se censure ao crítico a desconversa. Vivemos uma época difícil e bem ousado me parece quem desde já possa apontar uma verdade qualquer na confusão e contradições reinantes.

Roland Barthes é desses ensaístas mais atentos à originalidade do que à veracidade de suas teses. Escreve ele agora um livro que está sendo discutidíssimo na Europa : *Degré zéro de l'écriture*. E eis em poucas palavras o conteúdo do ensaio. O que caracteriza a literatura não é a lógica, nem o estilo : é a escrita (*écriture*). Toda época tem uma determinada escrita, mas há momentos históricos em que se verifica a sua ausência. Estamos num desses períodos, daí o título *Grau zero da escrita*.

Tudo isso é claro e ao mesmo tempo confuso. Claro no enunciado das idéias, obscuro pelo significado um tanto esotérico dado ao vocabulário que emprega. Que entende por língua, estilo, escrita?

A seu ver a língua não caracteriza a literatura porque não lhe é peculiar. A língua está além da literatura, é comum a todos e tanto serve de instrumento de comunicação para o literato como para o cientista. Tão pouco lhe parece característico da existência da literatura o estilo, porque não passa de um fenômeno biológico de ordem germinativa e igualmente manifestável fora da literatura, nas artes plásticas, por exemplo, ou na música. Então o elemento caracterizador, afastados os demais, vem a ser a escrita. Mas que é exatamente a escrita ? O tom, explica-nos Roland Barthes, o tom, a maneira de dizer (*le débit*), a naturalidade da fala, o objetivo, a moral.

Arbitrária é a definição, como se vê, e nos mergulha na mais profunda perplexidade. Sim, porque à exceção do objetivo e a da moral, o resto sempre imaginamos constituísse o estilo. É que o Sr. Barthes separa o psicológico ou fisiológico do sociológico. Uma coisa, para ele, é a maneira de dizer decorrente das tendências individuais (estilo) e outra a que se verifica em virtude da ação coercitiva do grupo, o qual impõe ao escritor um certo tom, determinados valores, uma dada maneira de se exprimir.

Cada época teria a sua escrita, estreitamente ligada à ideologia dominante, mas à proporção que se desajusta o indivíduo no seu meio e se torna anticonformista, vão se criando escritas antagônicas, a refletirem, no mundo atual, as contradições da civilização burguesa. O escritor deixaria então de ser « testemunha do universal » para se entregar ao culto da « escrita literária », de evasão, destinada aos consumidores requintados inteiramente divorciados do povo. Para sair desse beco, teriam certos autores recorrido à « escrita branca », a escrita não literária, característica de uma época pré-revolucionária.

Muito sutil, muito engenhosa a tese. Na realidade puro brinquedo intelectual, bem mais revelador de um estado de espírito infecundo do que a escrita de nosso tempo. Para felicidade nossa, não é só essa espécie de devaneios que se oferece à nossa leitura. Enquanto assim se divertem alguns, outros pesquisam seriamente a realidade contemporânea e preparam vasto material de estudo para os futuros sociólogos. Quanto à literatura da atualidade, se de fato se apresenta em parte como um passatempo burguês, em

parte se afirma como a « testemunha do universal », função que o Sr. Barthes considera essencial.

O Estado de S. Paulo, sábado, 14 de março de 1964.

Suplemento Literário, "Letras Francesas", p. 1.

« O Centro da esfera », por Leyla Perrone-Moisés.

A Editora Gallimard publicou, em fins do ano passado, um importante ensaio de Roger Laporte intitulado *La Veille*[1]. Neste livro, o A. procura fixar minuciosamente uma experiência literária que, por comprometer o indivíduo em sua totalidade na busca de algo que o transcende, se torna quase que uma experiência mística. Trata-se da gestação da obra literária, descrita em seus mais imperceptíveis movimentos, progressos e regressos; o fim do livro coincide com o instante em que vai nascer a esperada Obra. Mas não se trata de fechar o círculo, como no romance de Proust; *La Veille* não é a Obra, mas o vazio pré-existente a ela. E a Obra verá realmente a luz algum dia? É o que nos faz crer o fim do ensaio, embora não possamos afirmar com certeza que o parto será feliz. De qualquer forma, o livro da gestação basta a si próprio e é de importância capital para quantos se interessem pelo fenômeno literário. A Obra que é o objetivo desta experiência está ausente, mas é a procura angustiada de seu rosto futuro que dá sentido a esta caminhada cega pelo limbo onde medram as ideias.

Laporte coloca-se, portanto, naquela linhagem de escritores atraídos pelo centro da esfera[2], pelo grau zero da escrita[3], dos que sacrificam a própria obra, às vezes, à procura de suas raízes mais fundas. Esta linhagem talvez tenha como mais remoto representante, na França, aquele estranhíssimo Joubert, que ninguém definiu melhor do que Blanchot: "Ele jamais escreveu livro algum. Preparou-se, somente para escrever um, procurando resolutamente as condições justas que lhe permitissem escrevê-lo. Depois, esqueceu-se até mesmo desse desígnio. Mais precisamente: o que ele procurava, aquela fonte da escrita, aquele espaço onde escrever, aquela luz a circunscrever no espaço, exigiu dele, confirmou nele as disposições que o tornaram impróprio a todo trabalho literário comum ou fizeram com que dele se afastasse. Foi, por isso, um dos primeiros escritores modernos, preferindo o centro à esfera, sacrificando os resultados da descoberta às suas condições e não escrevendo para acrescentar um livro a outro mas para se fazer mestre do ponto de onde lhe pareciam sair todos os livros, e que, uma vez encontrado, dispensa-lo-ia de escrever algum"[4].

Um século mais tarde, essa atitude renasce em Mallarmé, ansioso por libertar o pensamento dos véus da literatura e, por isso mesmo, adiando sempre sua Obra. Em nossos dias, a procura da essência da Literatura constitui o principal objetivo de numerosos escritores. O próprio Blanchot, Roland Barthes, Samuel Beckett, o Butor de *Degrés*, são alguns dos exemplos desta atitude.

Em Laporte, o pensamento tende a seguir o caminho contrário do habitual: não caminha em direção à luz, à expressão clara e bela, mas mergulha nas trevas originais, buscando sondar-lhe os mistérios. É na noite densa que precede a expressão que Roger Laporte mantém sua emocionante vigília. O livro narra todas as peripécias – puramente intelectuais – da luta que o **je** trava com o **il** à procura da expressão justa. Mas o que é este il, personagem principal do livro de Roger Laporte? Nem ele o sabe definir com precisão, preferindo chamá-lo "l'Étranger" ou "l'incessant", "l'indifférent", "l'inconscient", "l'impersonnel". O A. declara desconhecer quase

---

[1] Col. Le Chemin, Gallimard, Paris, 1963, 126 páginas.
[2] A expressão é de Maurice Blanchot e foi utilizada em *Le Livre à venir*.
[3] *Le Degré zéro de l'écriture* é o título de uma obra de Roland Barthes.
[4] *Le Livre à venir*, p. 84.

tudo que se relaciona com este il, sua natureza e sua identidade – "Je ne suis sûr que d'un seul point, mais il est essentiel: écrire dépend de lui" (p. 13). Somente quando o escritor se sente na proximidade desse il, pode ter algum valor o que ele produz. "Sa revendication sur le langage est si absolue qu'une oeuvre qui ne se soucie pas de lui et de lui seul est rejetée sans appel. Dois-je en être surpris ? S'il n'existait pas, jamais je n'aurais eu à écrire ! " (p. 15). A Literatura não existe sem o il: mais ainda, o il só é atingível, para o escritor, através da Literatura: "si je n'écrivais pas, si je disposais seulement de mes yeux et de mes oreilles, je l'ignorerais entièrement (...) toute tentative de le saisir en dehors d'une œuvre est vouée à l'échec" (p. 16). Mas o pintor e o músico também estão às voltas com esse il: "Si j'étais musicien ou peintre au lieu d'être écrivain, ce serait toujours avec lui que je serais en relation ; quel que soit mon métier, on devrait toujours affirmer, s'il n'y avait l'œuvre, il demeurerait inconnu". De raciocínio em raciocínio, o A. chega à conclusão de que o il, incapaz de falar por si próprio, fala pela boca dos artistas: "Formons-nous un seul être: lui la source, moi la bouche? (...). Jamais il ne parlera, écrire est-il donc nécessaire à tel point que cesser ce travail ce serait le rendre muet ?" (p. 17).

Como entra o escritor em contato com o il, já que a ligação não pode ser direta, devido às diferenças das suas naturezas? Através de um pensamento justo. Toda a tarefa de escrever se resume em encontrar este pensamento justo, que é um entre milhões e o único válido, fértil, vivo. (E para o pintor, perguntamo-nos, a tarefa não seria encontrar a cor, e para o músico a nota, que os poriam em contato com o temido e desejado il?).

Entretanto, o escritor não deve buscá-lo declaradamente, já que alcançá-lo e abraçá-lo totalmente é impossível. O escritor deve buscar sua proximidade, através do pensamento justo. Por outro lado, esta proximidade oferece perigo, pois se o escritor não se detiver no ponto exato com relação ao il, sua obra despencará no vácuo, anular-se-á. O escritor sente sua proximidade como uma provação, e tão violenta que põe em jogo toda a sua vida de homem, fazendo depender do bom êxito desta convivência todo o seu equilíbrio pessoal.

A experiência que Roger Laporte nos descreve abrange todas as atitudes possíveis diante do il. Procurar forçar sua manifestação é inútil; é preciso ter paciência e esperar, talvez escrevendo, mas de maneira falsa, até que ele se manifeste. E, quando isto acontecer, o escritor não deve fugir à sua proximidade, negando-se a escrever, pois, fora dessa proximidade, tudo o que se escrever será sem valor, morto, insignificante. É preciso enfrentar a prova: "L'épreuve sera sévère, mais elle aura lieu seulement lorsqu'il pourra pleinement se manifester, et par conséquent lorsque ma résistance sera enfin capable de l'équilibrer : alors nous serons l'un et l'autre entièrement accomplis. Dans la mesure où sa plénitude ne correspondra qu'à ma plénitude, une épreuve juste et mortelle est impossible ; si elle a lieu, l'épreuve sera donc nécessairement heureuse" (p. 49). E esta prova se revestirá de tal grandeza que "même dans les moments les plus durs, je désire si peu un autre sort que je ne peux même pas imaginer une vie où je n'écrirais pas" (p. 67). Note-se a semelhança entre a prova, que, por sua importância, passa a ser grafada com maiúscula, e um parto: "Le temps de la souffrance n'est pas encore arrivé et jamais ne deviendra présent, mais cette absence de douleur, antérieure à la douleur, est beaucoup plus méchante parce que jamais adoucie par l'espoir d'une délivrance" (p. 83). Esta última reflexão é fruto de um momento de desânimo, que logo em seguida será vencido.

Todo o enigma está, portanto, na natureza dupla do il, que pode manifestar-se através da linguagem mas que, por ser neutro, é inimigo da linguagem e indiferente à comunicação. Silêncio e Palavra são as duas faces dessa estranha entidade. Como desfazer este paradoxo? Parece que a linguagem é apenas uma forma imperfeita de entrar em contato com o il – mas a única, para o escritor. A imperfeição deste meio de comunicar-se faz com que o escritor, por vezes, deseje outra via que não ela para atingir de maneira imediata esta coisa acima da linguagem e que, ao mesmo tempo, dá valor artístico à linguagem.

Depois de todas estas tentativas incompletas de definição do il, ousaríamos dar-lhe um nome? Seria o il aquela Verdade que só pode ser vislumbrada através da arte? Seria o Absoluto só imperfeitamente atingível por nossos olhos imperfeitos? Optar por uma dessas hipóteses seria reduzir a termos simples o que é complexo, fechando os olhos para muitos outros aspectos

desnorteadores da questão. Parece-nos que Roger Laporte nos oferece, neste livro, uma concepção século XX do que é a criação literária. O il, como objeto da busca, substitui aquilo que no século passado se chamava de Beleza. E esta lúcida vigília é o correspondente moderno daqueles descabelados combates travados pelos românticos com a Musa, com a Inspiração.

Em artigo publicado na *N.R.F.* (setembro de 1963), Maurice Blanchot trata com grande interesse desta obra de Laporte. Lemos aí: "Le récit de Roger Laporte est – il me semble – une tentative pour conduire la pensée jusqu'à la pensée du neutre (…). Qu'est-ce qu'il arriverait, à supposer que le neutre fut essentiellement cela qui parle quand nous parlons ?" Eis aí uma interpretação sugestiva.

O estudo em questão tem, portanto, a aparência de uma grande charada; mas está longe de ser um jogo gratuito do intelecto, pois se trata de uma charada de importância vital para todo escritor, para todo artista. A descrição e o aprofundamento da experiência são levados a cabo com uma sobriedade que poderíamos chamar de ascética. Roger Laporte evita qualquer imagem, qualquer artifício formal a fim de não prejudicar sua análise: "Il convient de parler sans image, car c'est du langage qu'il est question" (p. 66). Seu estilo é despojado como o de um filósofo; mas de uma precisão surte uma beleza superior, feita da luminosidade e da transparência das ideias puras. E, no final do livro, quando o A. permite que despontem algumas imagens, prenunciadoras do nascimento da obra sonhada (que será "la Fête", "l'instant du grand éveil") estas se revestem de uma pureza essencial: "Étais-je ce fontainier à l'écoute d'une rivière toute proche, mais qu'il ne libérerait point parce qu'incapable de sonder la roche à l'endroit voulu?" (p. 84). "Sentinelle, je guettais sans fin un calme inaltérable" (p. 109).

A solução do mistério não nos é dada por Laporte. Sua procura é o que leva certos homens a tomarem da pena e a enfrentarem a enigmática nudez da folha branca.

O Estado de S. Paulo, sábado, 23 de julho de 1966.

Suplemento Literário, « Resenha Bibliográfica », p. 2

Resenha de « *Nouvelle critique ou nouvelle imposture* », por Lívio Xavier

Raymond Picard, *Nouvelle critique ou Nouvelle imposture*, Coleção "Libertés", J.J. Pauvert editor, Paris, 1965.

É mais fácil dizer o que não é o "new criticism" do que defini-lo. Mesmo nas suas origens anglo-americanas (I. A. Richards, R. P. Blackmur, Cleanth Brooks, J. C. Ransom, etc.) o novo método, ou antes, métodos praticados pela nova escola para chegar à análise mais concreta do texto literário, não podem ser reduzidos a uma suma de princípios estéticos que lhe dê unidade. Mas, em compensação, pode-se muito bem ter uma noção do que é o "new criticism" pela posição sistemática que professam os seus partidários à crítica literária fundada em critérios de relação da obra com sua época, ou com certa tradição, ou mesmo com o conjunto da obra de dado autor.

Na França onde a crítica literária sempre oscilou entre a Universidade e o jornal, a nova escola entrou, por obra de uma geração posterior à dos fundadores saxões em buliçosa e recente atividade: Roland Barthes, Charles Mauron, Jean-Paul Weber, Jean-Pierre Richard são literalmente chamados à ordem pelo Sr. Raymond Picard, no seu panfleto.

Tomando por epígrafe uma passagem de Beaumarchais que reza "Et c'est ainsi que se sont établies toutes les absurdités du monde, jetées en avant pour l'audace (...) adoptées par la redite, fortifiées par l'enthousiasme; mais rendues au néant par le premier penseur qui se donne la peine de les examiner", o Sr. Raymond Picard começa afirmando que a "nova crítica", também chamada pelos seus corifeus de "crítica de interpretação" ou "crítica ideológica" tem

existência menos intelectual do que polêmica. Ela se define mais pela sua comum aversão a Lanson ou mesmo a Mornet oragos da crítica universitária, mas esse desamor, pretende o Sr. Picard, é muito pouco para fundir as oposições entre o marxismo e o existencialismo.

Como convém ao apetite do polemista, o Sr. Picard engorda a vítima por medidos elogios. Assim é que reconhece, no caso de Roland Barthes, cujo talento louva, que se equivocou. Onde, a princípio, viu (nos escritos de Barthes sobre Racine) mero trabalho de "livraria", e por isso não lhe deu maior importância nem o tomou muito a sério, concede que errou. Não há dúvida, concorda o Sr. Picard, que se trata de uma empresa coerente, a de Roland Barthes, cuja importância não é lícito por em dúvida: é mesmo, nestes dez últimos anos, um dos exemplos mais significativos do esforço para elaborar uma nova crítica.

Dito isto, o Sr. Picard desembainha a durindana: é difícil, diz ele, criticar a "nova crítica", porque ela se move complacentemente no inverificável. Barthes, o próprio, é que o afirma, quando pretende "sermos impotentes para chegar à verdade sobre Racine". Barthes, como crítico, diz-se "um ser plenamente subjetivo". Mas, pergunta o Sr. Picard, para que continuar? Por que há-de o leitor preferir a subjetividade de Barthes à própria? Contudo, se ele escreve sobre Racine e publica o que escreveu, é que julga sua subjetividade universalizável e crê no valor da sua contribuição. Comunicar é assim, objetivar, pois só o subjetivo é inexprimível.

Enfim, a noção de objetividade que a nova crítica pensou expulsar pela porta de entrada entra sorrateiramente pela janela: a verdade (do momento) está na objetivação de uma subjetividade "datada".

A crítica à nova crítica parece particularmente bem fundada quando o Sr. Raymond Picard investe contra o jogo de palavras ao qual, em suma, reduz a análise de Barthes dos personagens racinianos. Solares ou sombrios, por exemplo, de nada adianta essa caracterização. Não se trata de uma reflexão filosófica e sim de um divertimento de salão. E, continuando, o Sr. Raymond Picard desmonta convenientemente Barthes mostrando que a sua pretensão de falar a linguagem da psicanálise em contexto estranho a ela não está longe da mistificação. A "nova crítica" utilizando a língua de uma disciplina sem praticar essa disciplina, a reduz a uma coleção de comparações e de metáforas.

Concede o Sr. Picard ao crítico o direito de usar o seu próprio jargão, mas, de passagem, nota que, malgrado as aparências que logo superam as ambições dos aprendizes, Descartes e Pascal empregam a linguagem usual. Isso não significa que não sejam ambos muito mais difíceis do que, por exemplo, Kant, que inventou uma língua própria. Os neologismos da ciência e da filosofia foram em princípio criados para corrigir o vago e o inadequado da linguagem corrente, evitando a ambiguidade e tornando precisa a significação. Mas, observa o Sr. Picard, o jargão de Barthes tem outros efeitos: emprestar prestígio científico a verdadeiros absurdos, disfarçar lugares comuns e dissimular a indecisão de pensamento. Na verdade, os exemplos recolhidos pelo crítico na análise raciniana de Barthes são, por assim dizer, irremediáveis. O que é preciso, resume o Sr. Picard, é não dar às palavras de Racine um sentido que não têm: a sua significação literal impunha-se ao leitor e espectador do século 18 e não poderá ser afastado o seu valor ainda hoje, a menos que se faça da linguagem um mero jogo de azar. O Sr. Picard julga a crítica de Barthes uma combinação de duas atitudes incompatíveis: a impressionista e a dogmática. Uma encontra a verdade nas notações pessoais, e a outra procede por afirmações objetivas e universais, seria como um impressionismo ideológico de essência dogmática.

Quanto à "nova crítica" de Mauron, é uma variante da psicanálise literária vulgar. Se Mauron tem a honestidade de "batizá-la" com o nome de "psicocrítica" tem, contudo, a imprudência de confiar demasiado no valor dos seus resultados. De fato, parece estranho que se compare a obra literária elaborada às confissões incontroladas do indivíduo no divã do psicanalista. Racine morreu há mais de dois séculos e meio, e é pouco provável que o material elaborado na sua obra seja aproveitável na perspectiva psicanalista. Só pode tal processo dar resultados arbitrários, inconsistentes e absurdos. A psicanálise literária por ter de trabalhar em

condições cientificamente desfavoráveis há de mostrar-se exigente e, por isso mesmo, seus métodos devem redobrar de prudência.

Jean-Paul Weber, em seu livro *La Genèse de l'oeuvre poétique*, tem, para o Sr. Picard, o mérito de adotar uma posição clara: a obra toda de um escritor exprimiria mediante uma infinidade de símbolos, isto é, de analogias, uma preocupação única, um tema único. Assim, o relógio para Vigny, o cisne para Valéry, a estátua para Verlaine seriam chaves universais para a compreensão da sua obra poética. O Sr. Picard considera fantasmagórica a crítica de Jean-Paul Weber, na qual vê um resumo quase caricatural dos característicos da "nova crítica" em França. Esses críticos manifestam uma total indiferença pela obra literária, pelo que é ela. Vão explicá-la, ou pretendem-no, por uma estrutura diversa: psíquica, biográfica, metafísica, ou outra que tal, mas em todo o caso não-literária. Concebem a obra literária como uma coleção de sinais cujo sentido se deve procurar além da literatura, ou na psicanálise, ou num pseudomarxismo, ou ainda em um outro universo metafísico. Não se pode deixar de concordar com as restrições do Sr. Picard ao que se está tornando a "nova crítica" nas mãos dos seus adeptos franceses.

O Estado de S. Paulo, sábado, 20 de agosto de 1966.

Suplemento Literário, « Revista das Revistas », p. 6.

« A crítica à crítica da nova crítica » (*Cahiers du Sud*), por Lívio Xavier

Pode-se pensar que para lutar contra o terror não seja o melhor método instituir um contraterror. Começa com essa sábia reflexão um artigo de crítica contra o panfleto de R. Picard contra a "Nova Crítica" publicada nos *Cahiers du Sud* (número 387-389), o qual poderia ser denominado, ilustrando-se em exemplo famoso, de ensaio de crítica à crítica da nova crítica. Mas a autora, a Sra. Françoise van Rossum Guyon, evidentemente não quererá confundir-se com os maus elementos de subversão da ordem social que lembraria essa incursão na história das idéias. O antiterrorismo a que alude ela é bem mais tranquilizador: esgota-se como o seu contrário nas lutas incruentas das capelas literárias, e, por isso, o seu artigo se intitula simplesmente "Nova crítica, antiga querela".

O tom moderado da Sra. Guyon surpreende conquanto seja bem viva a defesa que ela faz de alguns dos atingidos pelo panfleto de R. Picard. É que, ainda judiciosamente observa, a polêmica suscita os seus próprios fantasmas: a crítica de R. Picard à nova crítica, pretende a Sra. Guyon, assenta em uma análise "acerada, e é preciso dizê-lo, convincente", de duas obras isoladas, que são o livro de Barthes sobre Racine e o de J. P. Weber sobre a gênese da obra poética.

Queixa-se a Sra. Guyon de certa pressa com que Picard conclui dos erros de J. P. Weber para a liquidação de J. P. Richard, isto é, do particular para o geral. Mais grave parece-lhe a renovada mas estéril oposição que Picard faz entre a "nova crítica" e a "crítica universitária". A importância do panfleto de Picard é precisamente situar o problema crítico no plano da crítica e não no da história. Mas trata-se de procurar uma definição do conceito de explicação nos estudos literários. Picard, pensa a Sra. Guyon, nega toda validade às explicações genéticas, de sorte que nisso se afasta muito mais da tradição universitária francesa do que a maior parte dos "novos críticos". Pois não é possível negar em bloco um movimento mediante o qual a história literária encontra o seu natural estuário numa análise cada vez mais precisa dos processos de criação literária. Será possível, pergunta a Sra. Guyon, separar a literatura da história, da sociologia, da psicologia? Em suma a nova crítica será apenas a aplicação aos estudos literários dos métodos e resultados das ciências humanas.

Não nega a Sra. Guyon que a crítica e a crítica sociológica tendem a erigir um sistema de significações independente das formas, mas constitui um esforço para fazer coincidir o

trabalho do que contempla com o que cria. A atitude de Picard, continua a Sra. Guyon, declarando que em literatura se contenta com a significação consciente e que está fatigado dos "subterrâneos" pode parecer incrível a quem esteja suficientemente familiarizado com a psicologia ou a estética contemporâneas, mas vale também como adesão a uma concepção genética da crítica literária. O que repugna a Picard, pretende a Sra. Guyon, não é a atitude estruturalista em si, mas um estruturalismo que não seja especificamente literário.

Não se pode saber a que ponto vai a especiosidade desse debate em que se comprazem universitários e não universitários da crítica literária. Em todo o caso, a Sra. Guyon, observando que Picard invoca "as certezas da linguagem", volta ao ponto de partida do debate. A obra literária é feita de palavras e de frases, mas é na significação segunda do texto, e não na primitiva ou literal, que reside o seu valor específico. Como fazer então, pergunta a Sra. Guyon, sem apelar para a linguística e a estilística? No entanto, observa ela que a crítica tradicional, essencialmente formada nos métodos históricos, está pouco familiarizada com os métodos próprios daquelas disciplinas. O que parece justificar a oposição de crítica universitária e "nova crítica", a qual no começo parecia tão errada à Sra. Guyon.

Enfim, o que a Sra. Guyon acha o fim último da crítica literária é redescobrir o espírito criador através do estilo e mediante análise precisa e pormenorizada da relação entre as palavras e as imagens, em suma, a originalidade de uma experiência. A Sra. Guyon não parece tão distante de Picard, afinal de contas. E faz-lhe o elogio de ter reabilitado a noção hoje tão depreciada de gênero literário. A questão dos gêneros, diz ela, liga-se estreitamente à das convenções estéticas e reconhecer neles um valor explicativo é chamar a atenção para a autonomia da obra de arte literária e da sua função.

*

Segue-se ao da Sra. Guyon um artigo do Sr. Joseph Guglielmi – "Picard, Barthes e a crítica em questão". O tom do Sr. Guglielmi é mais polêmico se menos autorizado por uma ilustração caracteristicamente universitária como a da Sra. Guyon. Começa o Sr. Guglielmi por definir a narração "simples e direta" como uma delgada película de convenções, comodidades, resumos, tecida de preconceitos e costurada pela hipocrisia. O que se chama ainda, por pura preguiça mental, de aparência é, continua o fero articulista, muito mais cheio de sentido do que as mais sutis análises da "alma" (entre parênteses.).

Escandaliza-se o Sr. Guglielmi pela recomendação que faz Picard de que nós, leitores do século atual, devemos apreender unicamente a significação literal da obra de Racine tal qual os contemporâneos do poeta para que tenhamos a única chave possível da nossa leitura. Em resumo, pretende o Sr. Guglielmi que se trata de "uma tentativa consertada de censura feita em nome de uma 'lógica' imanente e, pior, em nome de 'bom gosto', da decência, dos belos tempos passados, nos quais, felizmente, o ridículo matava".

O Sr. Guglielmi é um defensor estrênuo da "nova crítica", pelo menos de Barthes, cuja resposta a Picard cita, e declara-se completamente de acordo em colocar o problema da crítica no único plano possível que lhe parece ser o ideológico.

Uma ciência da literatura é possível, continua o Sr. Guglielmi, na esteira de Barthes e Jakobson, distinguindo-se ela da crítica propriamente dita: englobaria a primeira o feixe de significados da obra ao passo que esta última se limitaria a um sentido "particular". Termina o Sr. Guglielmi dizendo que toda crítica é criação e reciprocamente toda criação encerra uma parte de crítica. O que não deixa de ser consolador para os críticos.

O Estado de S. Paulo, sábado, 3 de dezembro de 1966.

Suplemento Literário, « Letras Francesas », p. 1.

« O poder da literatura », por Leyla Perrone-Moisés

Meu último artigo, tratando de *Pour Sganarelle*, de Romain Gary[5], desembocava numa pergunta de difícil resposta: qual a ação da obra de arte sobre a sociedade? Segundo esse escritor, a obra de arte tem o poder de transformar a sociedade, qualquer que seja a mensagem por ela transmitida (ou mesmo que não tenha mensagem alguma). Tratando-se de literatura, *À la Recherche du temps perdu* e *A Condição humana* agiriam sobre a sociedade de modo idêntico: enriquecendo a cultura, melhorariam todos os aspectos dessa sociedade. A conclusão de Romain Gary pareceu-me um tanto duvidosa por vários motivos: primeiramente, por um conceito muito vago de cultura, que incluía ao mesmo tempo a verdadeira apreciação da obra de arte e a sua valorização por convenções sociais extra-artísticas (como ocorre com o grande público norte-americano que, segundo o próprio Romain Gary, não entende nem aprecia aquilo que vai ver nos museus); segundo, porque no caso da literatura, ignorava a função significante da linguagem, a possibilidade (e não digo a obrigação) de transmitir idéias e, portanto, de agir de forma direta sobre a sociedade; e terceiro, porque havia uma contradição entre a afirmação de que a cultura muda a sociedade e outra, inicial, segundo a qual nenhuma obra de arte muda mais do que a arte.

Enfim, a pergunta continuava sem resposta satisfatória. Por coincidência ou não, chega-me agora um livro que contém seis respostas diferentes para a pergunta em foco. O livro se chama, exatamente, *Que peut la littérature ?*[6] e contém os depoimentos de seis escritores num debate organizado há algum tempo pela revista comunista *Clarté*. Os intelectuais que participaram do debate são os seguintes: Simone de Beauvoir, Yves Berger, Jean Pierre Faye, Jean Ricardou, Jean-Paul Sartre e Jorge Semprun. Embora a contracapa nos informe de que se trata de um debate, a apresentação das ideias não tem essa forma, mas a de seis depoimentos ininterruptos. O apresentador dos debates, Yves Buin, explica que os comunistas desejam um diálogo com os outros para que não haja "duas literaturas" mas "uma elaboração comum a partir de pontos de vista diferentes" (p. 20). Os discursos desse gênero são sempre simpáticos, mas sabemos de antemão que as possibilidades de diálogo são reduzidíssimas; nenhum escritor sairá do debate com seu ponto de vista modificado. Entretanto, para nós leitores, o falso diálogo desses intelectuais é proveitoso, pois podemos julgar de fora cada argumento apresentado e, uma vez fechado o livro, talvez tirar algumas conclusões.

O primeiro expositor, Jorge Semprun, é um intelectual comunista. Sua exposição é um tanto descozida; abrem-se várias questões que vão sendo deixadas sem resposta. De modo geral, temos a impressão de que o objetivo de Semprun é fazer uma declaração pública em nome dos comunistas franceses, contra o terrorismo cultural estalinista e chinês, contra o realismo socialista, voltando assim à afirmação de Marx, segundo o qual "a arte não é utilitária". Uma posição justa mas demasiadamente óbvia para os não-comunistas. Diante da pergunta que orienta o debate, Semprun se esquiva, pondo em dúvida a existência da literatura nas sociedades futuras.

O expositor seguinte é Jean Ricardou, jovem romancista e crítico que comparece ao debate como representante do Novo Romance, partidário portanto das idéias de Maurice Blanchot e Roland Barthes, defensor ferrenho de Robbe-Grillet e embaixador das Éditions de Minuit. Os trabalhos críticos de Ricardou sempre se caracterizaram pela inteligência e clareza, embora pequem pelo exagero no sentido oposto ao dos comunistas, isto é, num formalismo que é quase "arte pela arte". Jean Ricardou divide a pergunta em três partes, a saber: 1) Que é a literatura?; 2) Que poder tem a literatura?; 3) Que poder tem a literatura num mundo onde há fome?

---

[5] Gallimard, Paris, 1966.
[6] Collection l'Inédit 10/18, Union Générale d'Éditions, Paris, 1965.

À primeira pergunta, Ricardou responde com a distinção estabelecida por Roland Barthes, segundo o qual os que escrevem se dividem em *écrivants* e *écrivains*. Os *écrivants* são os que usam a literatura como veículo de idéias (Ricardou os chama de *informateurs*); os *écrivains* são os que travam uma luta com a linguagem, à procura de novas formas e, por isso, não precisam "ter o que dizer" mas apenas saber "como dizer". Para Ricardou, como para a maioria dos novos-romancistas, a literatura é uma experiência da linguagem. À segunda pergunta (Que poder tem a literatura?) Ricardou responde que ela não pode nada, no sentido de agir sobre a realidade, mas serve para interrogar essa realidade. À terceira pergunta (Que poder tem a literatura num mundo em que há fome?) ele responde que a literatura não pode solucionar o problema da fome, mas pode fazer da fome um escândalo, pelo que a literatura afirma do Homem. Quanto à famosa frase de Sartre segundo a qual um escritor não tem o direito de escrever romances num mundo em que crianças morrem de fome, Ricardou objeta que os dois termos da oposição são de natureza diversa e não podem ser postos na mesma balança.

A intervenção de Jean-Pierre Faye é um tanto confusa, sobrecarregada de citações literárias. O escritor, poeta e romancista (Prêmio Renaudot de 1964) opõe-se aos comunistas afirmando que a literatura nada pode sobre a realidade e que sua característica é a de "poder dizer por que sinais a realidade vem até nós" (p. 72). O depoimento de Simone de Beauvoir é aquilo que já se poderia prever. De acordo com o de Semprun, diametralmente oposto ao de Ricardou: "Para mim, a literatura é uma atividade exercida por homens, para os outros homens, a fim de lhes desvendar o mundo e este desvendamento é uma ação" (p. 73). Para Simone de Beauvoir, a literatura é antes de tudo *comunicação* e sua função é totalizar um mundo que nos parece fragmentado.

Yves Berger apresenta sua posição de modo franco e desarmado. Entrega-se aos adversários como um cristão aos leões. Para os comunistas, ele é o "alienado" total. Autor de um romance poético de alta qualidade (*Le Sud*, Prêmio Fémina de 1962), Yves Berger vê a literatura como poeta. Para ele há dois mundos: o da literatura e o real. O real é triste e decepcionante; o da literatura é mágico, maravilhoso. A literatura é sono, é sonho, é esquecimento, é a verdadeira vida; através dela o escritor sonha sua vida, foge ao passar do tempo e alcança o eterno (imaginem-se as caras dos organizadores do debate ao ouvir tais afirmações!). E qual o poder da literatura, para Yves Berger? "Ela é o meio pelo qual esqueço que as crianças morrem de fome" (p. 102).

Sartre é o último a se pronunciar, para que suas palavras tenham um sentido de conclusão ao debate. Sua intervenção mostra a segurança que lhe vem de uma experiência bem superior à dos demais participantes da discussão. Depois de ser atacado por Ricardou e Berger, Sartre retribui com certeira ironia. Contra os argumentos do primeiro, o líder existencialista lembra que a literatura deve dirigir-se do autor ao leitor e não sair do autor e voltar a ele próprio, fechando um círculo. As experiências de Butor e de outros novos-romancistas, segundo ele, são experiências reflexivas, nas quais o leitor é usado apenas como meio, sendo falsa a liberdade que esses romancistas pretendem conferir-lhe. Contra Yves Berger, Sartre afirma que a literatura "não é nem nosso ser nem nossa morte, mas uma atividade prática que tem um objetivo e que cria obras" (p. 116).

Entretanto, o tom geral do depoimento sartriano é bem mais equilibrado e conciliante que o das declarações passadas do escritor sobre o mesmo assunto. Aqui, Sartre não fala em fome, nem acusa qualquer escritor como responsável, por omissão, de catástrofes sociais. Embora continue pondo em primeiro plano a função significante da linguagem, elogia, de certa forma, o Novo Romance: "a crítica interior da literatura, que acho excelente no Novo Romance" (p. 118).

Finalmente, admite que "se pode falar sobre qualquer coisa – não é o conteúdo anedótico que conta, é através desse conteúdo anedótico a apreensão do mundo" (p. 124) e chega mesmo a afirmar que "não é necessário e é até mesmo profundamente desejável que as preocupações (políticas) do escritor não sejam dadas na obra sob a forma de realidade nomeada" (Idem). Diz ainda que "a literatura engajada não é uma literatura de militante" (p. 122), deixando

assim larga margem para o sentido desse engajamento. E eis como responde à pergunta principal (Qual o poder da literatura?):

"Por que se lêem romances ou ensaios? Há algo que falta na vida da pessoa que lê, e é isso que ela procura no livro. O que lhe falta é um sentido, e é justamente esse sentido, total, que ela vai dar ao livro que lê: o sentido que lhe falta é evidentemente o sentido de sua vida, esta vida que é para todos mal feita, mal vivida, explorada, alienada, enganada, mistificada, mas que, como bem sabem os que a vivem, poderia ser outra coisa: onde, quando, como? Eles o ignoram". "E a unidade de todos esses sentidos que eles gostariam de dar a sua vida, esta unidade não é encontrada por eles, ela lhes escapa. E precisamente aquilo a que um livro os convida é a realizar esta unidade em liberdade, pela leitura" (p. 122). Comparada às posições de Semprun e de Simone de Beauvoir, a de Sartre parece, em fim de contas, bem menos partidária.

E nós, leitores, ficamos sonhando com uma terceira posição que nem pregue a necessidade da mensagem, nem lhe negue a possibilidade de existir. O mais importante é que a arte se faça espontaneamente, sem preocupações com o que deve ser dito mas também sem preconceito contra dizer algo. Picasso pintou bem, e cada tipo de obra teve sua função num setor específico (social, estético), contribuindo ambas para o engrandecimento do homem.

O Estado de S. Paulo, sábado, 20 de abril de 1968.

Suplemento Literário, p. 3.

« A escrita e o grito », por Leyla Perrone-Moisés

Já é um lugar comum afirmar-se que vivemos numa época em que as artes refletem sobre si próprias, em que os artistas são críticos de suas artes.

Para que a afirmação não se perca em interpretações vagas, é necessário definir-se o sentido da palavra crítica. A palavra crítica é ambígua. Pode significar um julgamento de técnica, uma classificação da obra dentro de determinado movimento estético, uma explicação das intenções do artista, e até mesmo uma oposição a essas intenções. Esta crítica responde às perguntas: como é feita a obra ? Em que circunstâncias nasceu a obra ? O que quer dizer a obra ?

Não é a esta crítica que vou me referir neste artigo. Esta crítica responde a perguntas secundárias. Referir-me-ei à crítica como resposta à pergunta essencial de cada arte: o que é pintar ? O que é compor ? O que é escrever ?

Definido o sentido que daremos à palavra crítica, podemos retomar a afirmação inicial. Em nossos dias, os artistas são críticos. Pode-se objetar que, em todos os tempos, os grandes artistas foram críticos, já que a realização da obra de arte obriga a uma série de escolhas, portanto a um julgamento concomitante ao ato de criar.

Mas estaríamos falando da crítica secundária. A crítica essencial, embora possa ter aparecido esporadicamente no passado, parece ser uma característica de nossos dias. Frequentemente encontramos, hoje, obras cuja matéria é a reflexão sobre as origens, os meios e os fins da própria arte. Se antes refletia-se para criar, hoje se cria a partir da própria reflexão crítica.

As bienais, por exemplo, estão repletas de exemplos mais ou menos felizes de obras que são críticas da pintura, da escultura, etc. Maurice Blanchot, num ensaio já famoso[7], chamou a atenção para esse fenômeno, levantando mesmo a hipótese de que as artes, mergulhando em suas essências, estariam a autodestruir-se.

Se isso acontece com todas as artes, ocorre de modo particularmente agudo com a literatura, cujo material, a palavra, é especialmente dúbio: a palavra tanto ilude quanto especula.

[7] Maurice Blanchot, *Le livre à venir*, Gallimard, Paris, 1959.

A crítica da pintura pela pintura, da música pela música, é sempre limitada em suas possibilidades; por isso o artista sente, muitas vezes, necessidade de recorrer às palavras, quer em textos paralelos, quer interferindo na própria obra. Veja-se a invasão de palavras nos quadros contemporâneos.

Criação literária e crítica literária se fazem com o mesmo material, a palavra, o que torna redundante o fenômeno da crítica literária. No campo literário, mais facilmente do que nos demais domínios artísticos, a criação se torna crítica e a crítica, criação.

Podemos encontrar, no passado, exemplos de escritores que procuraram responder à pergunta: o que é escrever ? Joubert e Mallarmé morreram sem realizar o livro que responderia a essa pergunta. E isto porque a resposta não pode ser dada. Escrever é precisamente perguntar o que é escrever.

Roland Barthes, no artigo "Écrivains et écrivants"[8], definiu a questão de forma admirável. A palavra é dúbia porque pode ser usada em duas estruturas: estrutura do real e estrutura da linguagem. Os dois planos não podem ser confundidos, mas frequentemente o são. Surgem assim dois tipos de pessoas que escrevem: o *écrivain* (escritor) e o *écrivant* (escrevente – que escreve). O primeiro age no plano da linguagem, o segundo pretende agir no plano do real. Para o escritor, escrever é um verbo intransitivo; para o escrevente, transitivo. O escritor escreve, o escrevente escreve alguma coisa (testemunho, explicação, ensinamento).

Evidentemente, o que nos interessa aqui é a escrita do escritor. Que é escrever, para o escritor ? Escrever é interrogar a própria linguagem. Ocorre, porém, que indagando o porquê da escrita, o escritor acaba esbarrando no porquê do mundo. "O escritor é um homem que absorve radicalmente o porquê do mundo num como escrever". "O escritor concebe a literatura como fim, o mundo a devolve como meio: e é nessa decepção infinita que o escritor reencontra o mundo, um mundo estranho, aliás, já que a literatura o representa como uma pergunta e nunca, em definitivo, como uma resposta" ("Écrivains et écrivants").

A "decepção infinita" não é apenas do escritor, mas de quase toda a especulação filosófica de nossos dias, que não acredita em respostas definitivas, mas apenas no valor das perguntas.

Roland Barthes se propõe responder à pergunta: o que é escrever ? Completando essa reflexão, mais recentemente, num artigo publicado na *NRF*[9], Jean Roudaut propôs outra pergunta: o que é ler ? A conclusão é que escrever e ler são a mesma coisa. O livro ele próprio é uma "leitura" do mundo, uma das possíveis leituras do mundo; por outro lado, cada leitor, carregando aquilo que lê com sua subjetividade, está escrevendo um novo livro.

O certo é que cada vez mais a literatura de nossos dias tende a ser uma reflexão sobre o que é escrever, o que é ler, uma meditação sobre a linguagem. O fenômeno é particularmente claro na França onde os escritores, vindo no termo de uma longa tradição literária, sentem a penosa impressão de disporem de chaves que já não abrem portas. Em poesia, isto já se fazia sentir desde o fim do século XIX. Em romance, os primeiros golpes contra os estereótipos expressivos vieram um pouco mais tarde. Agora chegou definitivamente o momento de despojar a linguagem escrita de toda aquela vestimenta "literária" tecida e bordada em dez séculos de literatura, e indagar-lhe sua natureza profunda.

Um grande número de escritores se irmana nessa especulação em torno da linguagem escrita. As semelhanças que podemos encontrar entre os artigos de Roland Barthes e os de Michel Butor, seguidos de perto pelos críticos mais jovens como Jean Ricardou, Jean Roudaut, Philippe Sollers e toda a equipe da revista *Tel Quel*, podem dar a impressão de que se trata de uma ou de várias capelinhas em que se discutem problemas bizantinos. Entretanto, suas preocupações nada têm de fútil. Procurando definir a natureza da linguagem para delimitar a área da literatura, eles dão provas de uma atitude realista e aberta em face ao fenômeno literário.

Poder-se-ia objetar-lhes – como não deixam de fazer os "escreventes" – que essa pesquisa leva a um divórcio entre o escritor e o público. O que há, de fato, é uma separação cada

---

[8] Roland Barthes, *Essais critiques*, Seuil, Paris, 1964.
[9] "A propos de la lecture" , *NRF*, agosto 1967.

vez mais nítida entre arte de consumo e arte. O que esses escritores esperam é que um público cada vez mais vasto se eleve à arte, e isto irá ocorrendo à medida que o público for tendo acesso aos códigos dessa arte maior. Um indício de que isto é possível nos é dado pelo cinema. Um filme como *Blow Up* não seria apreciado pelo público de dez anos atrás; mas como veio depois de uma série de "desbravadores", conseguiu atingir a sensibilidade de um grande público.

Qualquer que seja o objetivo desses escritores, sua tônica comum é a concentração na palavra, elemento das estruturas literárias. Para eles, a escrita é uma espécie de magia. Não há, porém, nessa magia, nenhum caráter sobrenatural; apenas a magia das combinações, magia própria da palavra, poliedro de significado, estrutura dentro de outra estrutura.

Daí o interesse e as relações de todos eles com a linguagem alquímica, coincidência que já tive ocasião de destacar mais de uma vez. O texto literário é concebido como uma mensagem cifrada, tudo depende da capacidade de ler de cada leitor. "A operação sobre as letras, as permutas, as substituições, os trocadilhos (e sabemos que, para a Cabala, a ciência da combinação das letras é a ciência da lógica interior superior, que cada letra é um mundo em si, e que aliás, mesmo se pensamos apagá-lo, o Nome é a inscrição que não se apaga), toda essa experiência marginal e arcaica da humanidade se reencontra na experiência literária onde o indivíduo aceita ser apenas uma das maneiras de ser dito"[10].

Cada escritor sonha com a palavra única, aquela que revelaria todos os segredos do universo e que, evidentemente, não é encontrável, pois a escrita, como a leitura, "só liberta respostas interrogativas" (Jean Roudaut). Não obstante, a literatura nasce desse sonho sempre desiludido da palavra mágica.

Uma obra aparecida em 1966 ilustra de modo particularmente claro essa situação do escritor de hoje. Trata-se do romance *Compact*, de Maurice Roche[11]. *Compact* é, primeiramente, uma angustiada procura da Palavra, do Nome, da Senha que, descoberta, revelasse ao escritor o mistério de si próprio e do mundo e, destruída, permitisse a ambos desaparecer sem dor.

Esta palavra é "imemorial", "impossível de traçar" porque não existem explicações definitivas. Toda criação literária supõe a crença no poder mágico da palavra, é uma procura do "abre-te Sésamo" do mundo. Mas se essa senha fosse encontrada, a literatura desapareceria, pois perderia a razão de ser, que é a própria procura.

Compact narra a experiência interior de um cego. A cegueira é uma abertura para dentro, para Mnemópolis, "cidade solitária e obscura", "lugar preciso e contraditório" onde vagam lembranças esfarrapadas, palavras soltas a que se tenta em vão dar uma ordem. Toda escrita é uma experiência de cegueira, uma abertura para Mnemópolis, uma tentativa de reconstruir o mundo com fragmentos do real. "Se a ausência de olhar abre para o lado das palavras, para o lado onde palavras e coisas pertencem ainda à escrita que permite à palavra fazer-se ouvir, a leitura é pois, num sentido paradoxal, uma experiência de cegueira" (Philippe Sollers).

O mundo do escritor está todo contido em seu crânio, por onde passa o material recebido do mundo para sair transformado num conjunto de sinais. Esses sinais sugerirão ao leitor uma ordenação de sua própria Mnemópolis. Ordenação sempre precária, pois nada mais é que uma das ordenações possíveis do real, "uma maneira de ser dito".

Os mapas de cidades assombram este livro como sugestões de um mapa para essa cidade interior, onde o narrador se sente quase que totalmente perdido. Experiência trágica de um homem que procura o rumo de si próprio através de uma linguagem rebelde, ambígua, esquecida.

Compact não é só uma experiência da escrita como cegueira mas, também, uma experiência da escrita como dor (e da dor como escrita). O narrador padece da miséria física e do sofrimento da expressão, a tal ponto que as duas experiências de dor acabam por se identificar. O livro todo é um grito da carne que se transforma, dolorosamente, em palavras. O tema da

---

[10] Philippe Sollers, prefácio a *Compact*.
[11] Maurice Roche, *Compact*, Seuil, Paris, 1966.

tatuagem, escrita sobre a carne viva, exprime essa transformação do próprio corpo humano em linguagem.

Neste ponto de encontro da dor e da palavra se situa o paradoxo da literatura, a união dos dois planos inconciliáveis: o do real e o da linguagem: "Não se pode trabalhar sobre um grito sem que a mensagem se relacione finalmente muito mais com a mensagem do que com o grito" (Roland Barthes).

A prova disso está na distância que o narrador toma sempre com relação a seu próprio sofrimento, do qual ele não dá um testemunho, mas uma reinvenção. Da dor à palavra, o escritor é obrigado a seguir aquele itinerário de "fingidor", sintetizado por Fernando Pessoa de forma inigualável. No prefácio de *Compact*, Philippe Sollers chama a atenção para esse fato: "É preciso sem dúvida pensar nessa ciência não secreta, mas tangível, evidente, que é a literatura, para compreender que, apesar de sua dimensão trágica, *Compact* tenha igualmente essa forma de liberdade, de humor, de indiferença risonha, que é o próprio jogo jogado em sua profundidade escrita".

A escrita como cegueira e como grito acaba sendo escrita como acusação. Na memória verbal do narrador de *Compact* as palavras se organizam frequentemente sob a forma de "slogans" publicitários, frases "literárias" esvaziadas de sentido, exclamações automáticas de seres presos nas engrenagens do mundo contemporâneo.

O que resulta de tudo isso é a expressão da dor bem real do homem moderno, seu medo da morte sem Deus, sua mercantilização, sua robotização : "… Mémomatic… pour nos loisirs et notre culture… nous sommes à l'écoute du monde… Mémomatic a de la mémoire pour nous pense pour nous. Mémomatic parle pour nous... MÉMOMATIC MES MOTS !!!" (*Compact*, p. 144).

Compact não é, porém, um libelo. Como verdadeiro escritor, Maurice Roche não nos propõe uma reflexão sobre a dor, mas uma reflexão sobre a linguagem da dor. Procurando um **como dizer**, ele encontra a dor do mundo, e ao exprimi-la, acusa-a.

O Estado de S. Paulo, sábado, 24 de maio de 1969.

Suplemento Literário, p. 1.

« As máscaras verbais », por Leyla Perrone-Moisés

"O que se chama de acaso, numa obra, corresponde ao desconhecimento da regra", disse Roman Jakobson, entre nós, no ano passado. Roland Barthes dá outra formulação da mesma idéia: "Numa obra, tudo é função. Tudo tem um sentido ou nada tem. Poder-se-ia dizer, de outra forma, que a arte não conhece o *ruído* (no sentido informacional da palavra)". Ou não há acaso, ou a obra é menor. Na obra maior, tudo tem sua razão de ser, tudo está amarrado a determinados núcleos. Não que o autor esteja sempre consciente de suas escolhas. A maior parte delas é feita por intuição, mas devem nascer em coerência, dentro da mesma atmosfera irradiada pelos núcleos.

A análise estrutural nos leva a descobrir o funcionamento da obra, o peso e a função de cada elemento dentro do conjunto. Se a análise for suficientemente cerrada, nada escapará, cada elemento terá sua classificação. Desmonta-se para compreender as regras da montagem.

Um caminho ainda pouco explorado é o estudo dos nomes próprios escolhidos por um autor. Não que os nomes de personagens tenham sempre escapado à atenção crítica. Muitas observações já foram feitas no campo semântico, sobretudo, com relação às fontes ou ao referencial. Que a personagem de Kafka chame K, e a de Proust, Marcel, é demasiadamente sugestivo para que não se proceda à identificação da personagem com o autor, e daí se passe a uma série de considerações.

Os nomes das personagens de Joyce já têm sido exaustivamente estudados. Ulisses se explica no campo do referencial mítico, Finnegan e H. C. E. são de desvendamento mais complexo, embora o próprio autor nos ofereça as chaves. Finnegan é Finn-again, a volta de Finn Mac Cool, heroi nacional da Irlanda. H. C. E. é Humphrey Chimpdem Earwicker, mas é também Here Comes Everybody e Haveth Childers Everywhere, "indicações de sua universalidade e de seu papel como grande progenitor"[12].

Os nomes de personagens têm, indiscutivelmente, uma função dentro da narrativa, e esta função se evidencia não só no plano semântico, mas também no plano fonético e no plano morfológico. Portanto, a pesquisa dos nomes deve ser encaminhada não apenas no sentido das fontes, mas também levando em conta o som e a forma, que também têm valor semântico. Muitos nomes próprios são nós de significados que, desvendados, podem abrir-nos caminhos para a compreensão total da obra.

Há tempos chamava-me a atenção o fato de haver algo em comum entre todos os nomes próprios que aparecem nos *Chants de Maldoror*. Um parentesco qualquer parecia unir todos aqueles nomes. Não era tanto uma freqüência de fonemas, como a freqüência de certas letras. Procedendo-se à análise combinatória dessas letras, obtém-se o quadro seguinte, ainda passível de aperfeiçoamento:

LAUTREAMONT	MAL	MER	MORT	OR	AMOUR	A.MER
MALDOROR	MAL	M.R	MOR.	OR	AMO.R	A.M.R
EDOUARD	.A.	.ER	.OR	OR	A.OUR	A..ER
LOMBANO	MAL	M..	.O..	O.	AMO..	A.M..
LEMAN	MAL	ME.	M...	..	AM...	A..ER
LOHENGRIN	..L	.ER	OR.	OR	..O.R	.I.ER
HOLZER	..L	.ER	.OR.	OR	..O.R	...ER
MARIO	MA.	M.R	MOR.	OR	AMO.R	AIM.R
FALMER	MAL	MER	M.R.	.R	AM..R	A.MER
REGINALD	.AL	.ER	..R.	.R	A...R	AI.ER
ELSSENEUR	..L	.ER	..R.	.R	...UR	...ER
MERVYN	M..	MER	M.R.	.R	.M..R	.IMER
MARGUERITE	MA.	MER	M.RT	.R	AM.UR	AIMER
TREMDALL	MAL	MER	M.RT	.R	AM..R	A.MER
AGHONE	.A.	E.	.O..	O.	A.O..	A..E.

Não se poderia atribuir ao acaso a possibilidade de se formar quase sempre as mesmas palavras com as letras desses nomes próprios. Quem conhecer a obra de Lautréamont reconhecerá imediatamente que essas palavras são palavras-chave, temas obsessivos dos *Chants*. Apenas como comprovação, citarei com respeito a cada uma delas uma frase bem conhecida da obra:

MAL – "Il se jeta résolument dans la carrière du mal".
MER – "Mer hypocrite, image de mon coeur".
MORT – " J'écris ceci sur mon lit de mort".
OR – "On t'appelera bon et les médailles d'or cacheront tes pieds nus".
AMOUR – "Nul ne sait la quantité d'amour que contiennent mes aspirations vers le beau".
AIMER – "Moi, être assez généreux pour aimer mes semblables?"

À primeira vista, nota-se que quanto mais a personagem é importante, mais preenche o esquema. Neste sentido, as duas máscaras sobrepostas de Ducasse (Lautréamont e Maldoror) dão uma convincente demonstração. Além disso, os nomes inventados por Ducasse (Maldoror, Falmer) apresentam maior freqüência das letras em questão, enquanto os nomes emprestados a

[12] Joseph Campbell e Henry Morton Robinson, "Introdução a um assunto estranho", tradução de Augusto de Campos em *Panorama do Finnegans Wake*, Comissão Estadual de Literatura, São Paulo, 1962.

outras obras literárias ou a mitos escapam mais facilmente ao esquema (Lohengrin, Elsseneur e sobretudo Aghone).

Passemos a outras considerações que completam e elucidam o esquema. O nome Lautréamont, como se sabe, foi tomado de empréstimo a Eugene Sue. Mas o romance de Sue se chama *Le Comte de Latréaumont*. Ducasse transformou Latréaumont em Lautréamont, e esta mudança é extremamente reveladora. Lautréamont nos sugere de imediato duas paronomásias: "mon autre" e "l'autre mon". Pseudônimo, outro nome, outro eu.

Será válido colocar o nome Lautréamont numa lista de personagens? Sim, se levarmos em conta que sob esse nome Ducasse criou para si uma personagem de autor, dotado de características individuais, como o título nobiliárquico e a qualidade demoníaca de cantor do mal. No corpo da obra, Lautréamont se identifica com Maldoror. No canto II, é o escritor que recebe o castigo celeste em forma de raio, e é Maldoror quem perde o sangue. O trecho começa na 1ª pessoa: "Je saisis la plume qui va construire le deuxième chant"; passa imperceptivelmente para a 2ª: "Pauvre jeune homme, ton visage était déjà assez maquillé par les rides précoces..."; volta à 1ª: "Pourquoi la paralysie de mes doigts?"; e termina na 3ª: "On ne croirait pas au premier abord que Maldoror contint tant de sang dans ses artères". Portanto, Lautréamont não é só o narrador, mas personagem da obra. O outro eu de Ducasse se desdobra em outro eu de Lautréamont, Maldoror.

O nome Maldoror já tem sido bastante explorado, desde os surrealistas. O jogo de palavras é por demais evidente, "mal d'aurore" é uma leitura que se impõe. Mas só recentemente Marcelin Pleynet, em *Lautréamont par lui-même*, propõe esta leitura como o mal da aurora da linguagem, da gênese da produção literária.

A frase citada – "On t'appelera bon et des médailles d'or cacheront tes pieds nus" – nos sugere outras reflexões. "Or" está identificado a "bien". Na palavra Maldoror, temos o sufixo MAL e duas vezes o som OR. Estaria posta neste nome a dualidade fundamental de Ducasse-Lautréamont-Maldoror, ou melhor, a identificação de "mal" e "bien", ou melhor ainda, a impossibilidade de definir de uma vez por todas o que é o mal e o que é o bem?

Passemos aos outros nomes: Edouard "possède toutes les grâces de sa mère et les mâles qualités de son père". Será por acaso que o nome sugere ao mesmo tempo "doux" e "hardi"?

Na dupla Lombano e Léman aos consoantes LB e LM fazem pensar em Le bien e Le mal. Não nos esqueçamos de que Lombano é o adolescente caridoso que se apieda do menino pobre e que não quer participar "même involontairement, à une mauvaise action". Léman é o empregado de Maldoror, o seu nome lacustre está ligado semanticamente à ideia de água: Léman vai à fonte buscar água para lavar o sangue de Maldoror.

Particularmente ricos de interesse são os nomes Falmer e Mervyn. Variando o arranjo consonântico, podemos obter com Falmer o curioso *Mal-faire* e com Mervyn, *Vermine*.

Falmer é o adolescente escalpelado por Maldoror no Canto IV: "Oui, oui, j'ai déjà dit *comment il s'appelle*. Je n'ignore pas qu'un jour j'accomplis un acte infâme, tandis que son corps était lancé par la force centrifuge". "Acte infâme", *Mal-faire*...

Mervyn, *Vermine*. O verme define a própria condição humana, para Lautréamont: "L'homme, cette bête fauve, et le Créateur, qui n'aurait pas dû engendrer une pareille vermine." Além disso, o verme é a imagem obsessiva da obra, explicada por Maurice Heine como uma fantasmagoria típica da intoxicação pela beladona ("Maldoror et la belle dame", *Minotaure* nº 12-13). Lembremo-nos também da influência de Baudelaire sobre Lautréamont e da importância da palavra "vermine" em *Les Fleurs du mal*. No episódio relativo a Mervyn, também está assinalada a importância do nome: "...celui que vous auriez de la peine à reconnaître, si je ne prenais le soin de vous avertir, et de rappeler à votre oreille *le mot qui se prononce Mervyn*".

Marguerite é o único nome feminino da obra. A Margarida de Fausto está provavelmente na base dessa escolha. Mas podemos também ler este nome como "guérite du mal", o que condiz perfeitamente com a visão da mulher apresentada na obra. Ou tomemos simplesmente a palavra "guérite". A lembrança constante das "parois parfumées" do útero materno justificaria a escolha de um nome feminino em que aparece a palavra "guérite". Esta

Marguerite não é uma particular, mas a Mulher. Basta ver que não é única, mas três Marguerite que agem como uma só mulher, e terminam simbolicamente assassinadas.

Sobre os outros nomes poderíamos também aventurar certas aproximações, sem entretanto pretender que sejam indiscutíveis. Holzer sugere "oser". O que caracteriza essa personagem é o sangue frio: "le sang froid dont tu te vantes". Tremdall lembra "tremblement" e talvez não seja por acaso que "la terre semble manquer à ses pieds". Esta personagem tem "des yeux mystérieux comme la mer", e a palavra "mer" aparece invertida em seu nome.

Nos nomes em que pesa mais o valor referencial, a ligação com os núcleos temáticos se faz mais no campo do significado, do que no do significante. Lohengrin é o herói do Ciclo do Graal, o Cavaleiro do Cisne, cuja lenda foi narrada primeiramente por Wolfram de Eschembach, na Idade Média, e transformada em ópera, por Wagner, em 1850. No Canto VI, Maldoror toma a forma de um cisne, como o cavaleiro Gottfried na lenda medieval. O cisne é um símbolo fálico, uma constante das mitologias e dos *Chants*, onde aparece mais de uma vez.

Elsseneur tem algo de fantasmagórico e de nobre, ao mesmo tempo. Seu companheiro, coerentemente, leva o heráldico nome de Reginald e tem "la démarche fière" de um rei. A lembrança de Hamlet aflora em vários trechos dos *Chants*, principalmente no diálogo com o coveiro, do Canto Primeiro. O nome Hamlet não é porém pronunciado, apenas sugerido, pelo nome Elsseneur e por certas paisagens escandinavas.

Aghone é de todos os nomes o que menos se enquadra no sistema. Sua razão de ser está no referencial mítico e na associação com a palavra "agonie". Agone, entre os romanos, era o sacrificador, aquele que antes de ferir a vítima perguntava: "agone?". Agonius era o deus que protegia as empresas, os negócios. Entre os gregos, Agonios era o deus que presidia aos jogos públicos. Tudo isto está ligado à função da personagem Aghone, que prepara e assiste ao assassinato de Mervyn, última grande empresa de Maldoror. Seu nome sugere a agonia de Mervyn e a da obra, que termina com esse episódio.

Concluindo: as personagens dos *Chants são mais nomes que pessoas*. Já foi mostrado com relação a Falmer e Mervyn como o próprio texto assinala a importância dos nomes. Todas essas personagens são mal caracterizadas como indivíduos. São sombras, fantasmas (Mario, Elsseneur) ou então estereótipos (Edouard, Falmer, Mervyn), meninos bons, louros, frágeis e britânicos, saídos diretamente dos "romans noirs" onde Ducasse buscou inspiração.

"*Rappelons les noms de ces êtres imaginaires*, à la nature d'ange, que ma plume, pendant le deuxième chant, a tirés d'un cerveau, brillant d'une lueur émanée d'eux-mêmes. Ils meurent, dès leur naissance, comme ces étincelles dont l'oeil a de la peine à suivre l'effacement rapide sur du papier brûlé, Léman!... Lohengrin!... Lombano!... Holzer!... un instant, vous apparûtes, recouverts des insignes de la jeunesse, à mon horizon charmé; mais je vous ai laissés retomber dans le chaos, comme des cloches de plongeur. Vous n'en sortirez plus, il me suffit que j'aie gardé votre souvenir..."

Esses nomes, capazes de criar seres imaginários por sua simples enunciação, tomam o lugar de nomes verdadeiros, voluntariamente omitidos. O nome Ducasse, substituído por Lautréamont ou por Maldoror. O nome Dazet, que aparecia na primeira edição dos *Chants*, e que foi retirado das edições posteriores. Como se os nomes reais não fossem dotados daquela "luz emanada deles próprios", como se não tivessem aquela presença sensível dos nomes inventados, muito mais integrados na trama concreta da obra e por isso capazes de "queimar o papel".

Os nomes inventados ligam-se pelo sentido e pela forma aos núcleos temáticos dos *Chants*. Acaso ou regra? "L'auteur espère que le lecteur sous-entend" (Isidore Ducasse - *Poésies*).

O Estado de S. Paulo, sábado, 21 de junho de 1969.

Suplemento Literário, p. 6.

« O Estruturalismo é um anti-humanismo? », por Joaquim de Montezuma de Carvalho

Há anos Sartre afirmou que "o existencialismo é um humanismo". Esta afirmação, embora repudiada por pensadores de filiação metafísica, chegou mesmo a ser um título de um dos livros de Sartre. A sua convicção residia em que, livre da intercessão da metafísica, o mundo humano surge, afinal, como a verdadeira realidade e como o único problema da filosofia. Nunca o tema "homem" e "humano" entrara tanto pelo continente da filosofia, para dele se apropriar inteiramente! Um moralista existencialista, Albert Camus, abriu o seu ensaio *O mito do Sísifo* com este pensamento: "não há mais do que um problema filosófico verdadeiramente sério: o suicídio; julgar se a vida vale ou não vale a pena de ser vivida é responder à pergunta fundamental da filosofia". O existencialismo foi a saturação da atenção do cógito pela própria vida do cogitante. Unamuno, que foi, por algum tempo, navegador solitário do existencialismo ibérico, erguendo assim a bandeira da novidade, muito antes da pretensiosa França, diria que coscuvilhava o seu *yo* porque a coisa homem era o que tinha mais ao alcance de sua mão perscrutadora. Pode dizer-se que a filosofia do nosso tempo tornou-se existencialista porque o que tinha mais à mão era o tema homem, que é o ser que não é, e não é o ser que é, pois não é a plenitude do ser em si, mas a perpétua liberdade do ser para si. Tinham os existencialistas à mão a movediça realidade humana marcada pela sua fluidez incessante, a sua irredutível contingência e a liberdade. O que era, porém, inicial "filosofia" da liberdade, rapidamente transitou para uma "ideologia" da liberdade. Sartre designaria o marxismo como a inexcedível filosofia do nosso tempo e definiria o existencialismo como "um" aspecto do marxismo. Dentro da base do existencialismo, a filosofia não pode conceber-se como ciência de princípios, nem como um saber de fins, apenas podendo perfilar-se como um conhecimento comprometido, isto é, um conhecimento que se confunde com a ação. *Sein und Zeit*, de Martin Heidegger, é de 1927 e *L'Être et le neánt*, de Jean-Paul Sartre, é de 1943. O existencialismo já tem umas boas décadas de um verdadeiro reinado com governo. Gozou, nessas décadas, de um império que se estendeu por muitas partes. Mas, tal como o Império Romano teve de regressar ao Tibre, assiste-se hoje ao espetáculo agônico de um movimento filosófico, o existencialismo, que ainda reina, mas já não governa. Um ensaísta peruano, radicado na Venezuela, pensa mesmo que o existencialismo nunca chegou a ser ideologia dominante. Esse distinto peruano, exímio tradutor de Heidegger, chama-se Victor Li-Carrillo e considera que o existencialismo não se inscreveu na história como o marxismo, nem alterou a imagem do homem como a psicanálise. Temos de concordar com Li-Carrillo em que o existencialismo, na sua forma radical e extrema, contribuiu decisivamente para desenvolver até às suas últimas consequências a inspiração humanista da filosofia tradicional e a tendência para situar o pensamento no domínio do concreto, do imediato e do atual. E temos de reconhecer ainda o seu poderoso contributo à criação literária e artística com os temas e motivos da vida vivida, a experiência quotidiana, a conduta negativa, a consciência do fracasso, o drama da decisão, a ambiguidade das paixões, a dificuldade de ser e o absurdo da existência... temos de reconhecer tudo isto. O sol do existencialismo ainda não se ocultou. Algo aquece, mas a curva é agora a do seu declínio. O existencialismo está em agonia, agonia sem mais, sem esse sentido etimológico grego de luta... Lutar para quê? É que nos últimos cinco anos apoderou-se do mercado das idéias o movimento estruturalista. Este movimento tem até a vantagem de não ser propriamente uma filosofia, nem uma ideologia, nem um sistema coerente, nem um sistema universal. Fora a filosofia que gerara o existencialismo. Não é a filosofia que gerou o estruturalismo, mas a ciência que o inspira. Na sua origem, é um método fundado no conceito de "estrutura" como categoria do conhecimento. Não existe, porém, uma significação unitária do vocábulo "estrutura", acelerando-se a sua ambiguidade em razão direta da multiplicidade dos contextos semânticos em que esse termo se aplica. Mas no movimento estruturalista, ainda em

expansão e à busca de seus limites, que um dia mais precisarão, reconhece-se como ponto de partida ou arranque imediato, a linguística fonológica de Trubetzkoy e Jakobson (sem esquecer o precursor Saussure), a escola sociológica e etnológica de Claude Lévi-Strauss, a mitologia de Georges Dumézil, a interpretação da psicanálise de Jacques Lacan, a fundamentação teórica do marxismo de Louis Althusser, a crítica literária de Roland Barthes, a arqueologia das ciências humanas de Michael Foucault, etc. Nomes que pertencem quase inteiramente a franceses, podendo assim configurar-se o estruturalismo como um movimento francês ou da sua inteligência. Aqui não há pretensão. A França continua na dianteira das eternas questões do cógito. E ainda bem, porque a filosofia à moda de Moscou é mera ideologia e ao modo de Londres ou Washington, indigesto pragmatismo. A única capital que lhe dá graça é Paris.

Surge o estruturalismo, e como se propusesse combater o existencialismo (o que não é verdade), logo evidencia que a filosofia não é o testemunho da existência, ou seja, que a existência não é o único domínio da filosofia. Perde-se o clamor de Camus, Sartre fica para trás. Mas o estruturalismo nada tem de combativo contra o que quer que seja. Opõe-se a outras correntes, mas não procura opor-se-lhes. Apenas aconteceu que o existencialismo vinha reinando. Há filosofias que se desprendem de outras e o fato de serem "anti" são sinais de parentesco comum, proximidade de sangue, confluências. Com o estruturalismo não surge tal parentesco. Não se desprendeu de um tronco vital comum. A sua oposição não é familiar, mas radical por... ausência de qualquer ligação. Pela primeira vez um movimento filosófico é atacado por algo "estrangeiro", que não se pode designar por uma filosofia, isto é, pela primeira vez uma filosofia (o existencialismo) se vê atacado não de dentro (por outra filosofia), mas de fora (o estruturalismo), que não é propriamente uma filosofia. Digo atacado meramente por descrição, porque o estruturalismo não procura atacar nada. É soberano demais para deixar os seus pergaminhos "cientistas" e meter-se em leviandades panfletárias com ramos do saber a que se não tem dado nenhuma categoria científica (a filosofia). Recorde-se, o estruturalismo iniciou-se com os estudos linguísticos de Saussure e à linguística não se chama filosofia, mas ciência. O cientista Saussure, sem saber, já estava sendo o primeiro estruturalista do mundo. Como sistema de signos, cada língua instaura um conjunto de valores que somente tem sentido quando considerados como elementos do sistema. A língua é forma e não substância. Quer se considere o significante, quer o significado, a língua não comporta nem ideias, nem sons preexistentes ao sistema linguístico. O signo linguístico é arbitrário e é lineal. A arbitrariedade do signo linguístico implica a exclusão dos objetos reais do universo da linguagem. A evolução da língua não está inscrita na consciência do sujeito. A língua é um sistema cujas partes, na sua totalidade, devem e podem ser consideradas na sua solidariedade sincrônica. Tudo isto são afirmações científicas de Saussure que dão prioridade do todo em relação às partes. Sistema e organização, distribuição e ordem, solidariedade e dependência, todo e parte, são conceitos que dão uma ideia aproximada do que é estrutura e estruturalismo. As matemáticas modernas apresentam-se agora como zonas de reserva de estruturas. O mundo técnico da nossa contemporaneidade matematizou-se. Um rigoroso cientificismo tudo vai regendo, conquistando todas as parcelas da realidade. As análises de Trubetzkoy, Jakobson, Claude Lévi-Strauss, Georges Dumézil, Jacques Lacan, Louis Althusser, Roland Barthes, Michel Foucault, Octavio Paz, são contribuições valiosas para a cosmovisão estruturalista do universo. De todas estas análises se vai desprendendo uma nova imagem do homem, ainda não absolutamente definida, mas, desde já, sem o calor de uma referência ao homem como centro clássico da atenção de si para si mesmo. Uma nova imagem sem entificação. E como a nova imagem gerada (que aguarda maior precisão, todavia) deixa o homem de lado, já se afirma que o estruturalismo revolucionou não só o humanismo clássico da cultura, mas o próprio humanismo entendido como religião do homem ou como busca do sentido da existência. E diz-se que é um anti-humanismo porque ignora aquele acervo de sentimentos e paixões em que se desenvolveu o existencialismo, porque passa indiferente ao lado da história, da evolução, da vida. Como é um produto da matematização, além de se repreender o seu anti-humanismo, condena-se-lhe a sua tendência ao estático dos sistemas abstratos, o seu gosto pelas descrições relacionais. Sartre define o estruturalismo como

a última barreira que o pensamento burguês levanta contra o marxismo. Roger Garaudy e Henry Lefebvre, dois pensadores marxistas franceses, mais do que o próprio Sartre, estão interessados em denegrir o estruturalismo. Para Lefebvre (no seu livro *O homem e a sociedade*) o estruturalismo é a ideologia do equilíbrio entre as forças atuantes do mundo moderno: sistemas econômicos e políticos, classes, países industriais e países pouco industrializados; é a ideologia do *statu quo*; é a ideologia da coexistência pacífica e da "estruturação" do mundo sob o signo da paz e, portanto, a ideologia que convém aos que temem as mudanças profundas e que querem manter o estado de coisas existente; que se passa de uma filosofia da Liberdade (que depois de Marx tomaram, entre outros, Sartre e Georges Gurvitch), a uma filosofia das restrições; o dogmatismo da estrutura desemboca num idealismo (o mundo ao contrário) bastante insólito porque vê na vida social a obra da linguagem, em lugar de conceber esta como obra da sociedade, e considerando que os demais "campos" são meros resultados da linguagem, coloca as palavras adiante e por cima das coisas, em vez de demonstrar como as palavras e as coisas e suas conexões são obras; o êxito desta nova ideologia conduz ao niilismo (que envolve cuidadosamente sob a aparência de ciência absoluta) bem mais depressa do que ao conhecimento que busca alcançar; o estruturalismo não passa de um novo eleatismo. Roger Garaudy navega em idênticas águas.

Se o estruturalismo como nova aquisição do conhecimento não se sensibiliza pelo "homem", é um estruturalista – Michel Foucault – quem toma o próprio encargo de proclamar que o homem não é o centro dos interesses cognoscitivos, nem o impulso primordial nas tarefas da cultura, isto é, o saber acerca do homem não é uma necessidade intrínseca do conhecimento. E com suprema ironia escreve no seu livro *O Homem e as coisas* as seguintes terríveis palavras: "A todos os que querem ainda falar do homem, do seu reino ou de sua libertação, a todos os que fazem perguntas acerca do que é o homem na sua essência, a todos que desejam partir dele para ter acesso à verdade, a todos os que, por desquite, reconduzem todo conhecimento às verdades do próprio homem, a todos os que não querem formalizar sem antropologizar, que não querem mitologizar sem desmistificar, que não querem pensar sem pensar imediatamente que é o homem o que pensa, a todas essas formas de reflexão, torpes e entorpecidas, não se lhes pode senão opor um sorriso filosófico, isto é, em certo modo, um sorriso silencioso."

Sucede ao existencialismo o estruturalismo. Sucede a uma filosofia que punha o homem como "centro" da especulação, um conhecimento que chega, pela palavra de um dos seus doutrinadores – Michel Foucault – até a sorrir-se misteriosamente desse "centro" de interesses. Nietzsche anunciara a morte de Deus, mas para salvar e valorizar o homem. O homem não era eliminado. Copérnico deitara abaixo Ptolomeu e a sua concepção do homem locatário de um mundo que era o "centro". O orgulho do homem sofria a sua primeira derrota. Darwin dá mais um golpe nesse orgulho aumentando esses seis mil anos de diálogo do homem para com o seu Deus para um larguíssimo período de selvageria (agora segundo Leaky avaliado em dois milhões de anos de história e pré-história humana!). Finalmente Freud dá a terceira grande machadada no orgulho do homem: esse homem racional e moral, no sentido tradicional, o homem responsável de seus pensamentos e de seus atos, é uma pura ficção! Mas apesar de Copérnico, Darwin, Freud e Nietzsche, o homem como tema do pensamento persistia e era o tema principal entre todos os temas. Surge no horizonte o estruturalismo e eis que aparece o grande vingador do orgulho do homem. E proclama aos ventos, sem pudor, antes como um triunfo, que o problema homem se apagou e morreu. Não mais o sujeito, mas a subjetividade. O homem morreu. Ainda restava esse orgulho decapitado. Agora, nem isso. Afinal de contas, diz-nos Foucault, o "homem" não passava de uma criação do pensamento de fins do século XVIII, uma criação de J.-J. Rousseau e de Kant; "antes do fim do século XVII, escreve Foucault, o homem não existia, não era mais do que potência de vida, fecundidade de trabalho ou espessura histórica de linguagem; o homem é uma totalmente recente criatura que a demiurgia do saber fabricou com suas mãos há menos de duzentos anos." Morre o homem, mas morre algo que nascera e durara pouco. A tristeza não pode ser volumosa: o que morre não tinha muita transcendência...

Um Roger Garaudy, no seu estudo *Estruturalismo e a morte do homem*, põe todas as suas forças marxistas a repudiar uma tal concepção que dá o "homem" como já morto. E esclarece que não podemos esquecer que o homem é o produtor de todo o humano, que são os homens que criam as línguas, os mitos, as religiões, as instituições sociais, e daí que, se não queremos ir para uma concepção alienada de estrutura, não devemos ver nela um modelo científico, nem um "transcendental sem sujeito", devendo, antes, ver nela um modelo científico "construído pelo homem", e modelo esse sem estatuto ontológico. E Garaudy recorda que foi Marx que explicou que são os homens que fazem a sua própria história, mas que a fazem em condições que são estruturadas pelo passado, havendo dois momentos na cadeia: o momento da estruturação pelo passado e o momento da atividade criadora do homem que engendrara essas estruturas. Em suma, proclama Garaudy, na análise estrutural, convém não sacrificar ao produto o produtor e o ato de sua produção.

A nossa época é maravilhosa. Tudo está em questão, nada é certo, tudo é problemático. O espírito de Francisco Sanches generalizou-se. Um ceticismo "confiado" é o resultado positivo de tanto especular. O homem descobriu muito, mas conquistou pouco. E na grandeza de suas descobertas sofre penúria.

Como decidir? Optar pelo estruturalista Michel Foucault com sua morte do homem? Optar pela reivindicação humanista de Garaudy?

Não opto nem por um, nem pelo outro. Decido-me pelo poeta e ensaísta Octavio Paz, um dos primeiros ibero-americanos a interessar-se pelo estruturalismo. Paz reconhece que o nosso tempo comporta o fim do *yo* e do homem como história, e que outra história amanhece. Repare-se na frescura poética desse vocábulo "amanhecer". Para Garaudy, também não existe nenhum amanhecer visto que o que reivindica é apenas um humanismo que já existia de corpo inteiro e que tivera o seu amanhecer no dia seguinte ao da Libertação, em França, logo o após-guerra (1945-46)! Eis como Paz se exprime, sempre com o sabor das coisas inspiradas: "en el poema de Dante el descenso al mundo subterráneo precede al ascenso al paraíso. Sabemos que no nos espera ningún paraíso, ni el de la historia ni el ultramundano, pero el descenso que iniciamos es una subida: al descubrir nuestra insignificancia descubrimos también a la significación. No reside en nostros: está afuera. Es una escritura universal y en ella podemos leer nuestro verdadero nombre. Ese descubrimiento es una reconquista: volvemos a la totalidad. (...) El hombre no es el ser de excepción: es un momento del diálogo de los universos, una palabra que pronuncia la nataraleza, un símbolo que emite símbolos".

Um poeta tão fervoroso como Paz, com a quentura das coisas mexicanas, não podia ficar-se a contemplar o cadáver que nos propõe Michel Foucault, nem a aplaudir um retorno nostálgico à Garaudy. Teria de descrever esta morte do homem pelo estruturalismo como a morte de um certo homem, mas a sua plena ressurreição para a plenitude das vivências universais e cósmicas. Homem ecumênico para galáxias e constelações. No dia em que escrevo isto está de regresso à Terra a nave Apolo 16. Regressa da Lua. Um certo jornalismo explora o acontecimento para vaidade de uma nação em pugna com outra e para vaidade do leitor (esse homem que se fabricou no século XVIII). Mas os cosmonautas não estão vaidosos. Acabam afinal de descobrir nossa insignificância e a sua significação. Sabem que não são seres de exceção, mas um momento apenas do diálogo dos universos. Para esses cosmonautas, como para os homens cultos do meu tempo, como para a vanguarda estruturalista, são exatas as palavras de um grande poeta português, Guerra Junqueiro (1850-1923): "depois de medir os milhões de léguas do nosso planeta, depois de calcular os bilhões de toneladas que ele pesa, depois de percorrer toda história humana, depois de ter admirado todos os grandes gênios, todos os grandes heróis, todos os grandes santos, é necessário ainda para a comparação do Globo com o espaço, do Zero de pé com o 8 tombado, e dizer cabalmente que a terra com sua vastidão e com todas as suas maravilhas não é mais, apesar disso, do que a aldeia de Paio Pires no infinito." Pois os cosmonautas sabem muito bem que regressam neste momento à aldeia de Paio Pires, ao "pueblecito de San Joaquin" que, afinal, é a diminuta Terra no espaço sideral. Creio que um novo homem está a surgir e que o estruturalismo é um humanismo que resultará vitorioso quando

a humanidade, através da cultura-ciência, descobrir a sua insignificância. Descoberta que colocará o homem numa órbita de otimismo para auscultar outros segredos do mundo.

O Estado de S. Paulo, sábado, 23 de maio de 1970.

Suplemento Literário, p. 1.

« A Floração das revistas », por Leyla Perrone-Moisés

O fenômeno mais característico da atividade literária francesa da atualidade talvez seja a floração das revistas. Esta abundância de publicações literárias, nascidas da reflexão conjunta de grupos mais ou menos opostos uns aos outros, é o sinal de uma extraordinária fermentação teórica. Se analisarmos os sumários das publicações mais cotadas, veremos que são constituídas em sua maior parte de material teórico, e que a crítica de autores e obras particulares frequentemente se encaminha para uma indagação mais vasta, sobre aquilo que Jakobson chamou de *literaturnost*. Este gosto e como que necessidade de uma teorização literária, não no sentido normativo, mas no sentido de uma reflexão sobre o fenômeno literário, correspondem ao desejo comum, nesses estudos, de um estatuto mais definido entre as ciências humanas. Um esforço comum se empenha na definição do objeto dos estudos literários, passo essencial para que eles possam ganhar algum rigor e eficácia.

A atividade concomitante do teórico-criador não é dado recente e, mesmo sem querer remontar a tempos mais distantes, podemos vê-la manifesta em vários autores do fim do século XIX e começo do XX. O fenômeno tornou-se constante em nosso século e transformou-se de atividade pessoal em atividade coletiva, primeiramente com os surrealistas, depois com os existencialistas, e mais tarde com os romancistas-teóricos do Novo Romance. Mas, desses três movimentos, apenas o primeiro funcionou realmente em termos de "grupo".O que parece ser característico da atualidade é que o que antes era um fenômeno isolado e individual, hoje se transforma em atividade de grupos que atraem irresistivelmente para seus pólos os jovens escritores. Parece haver um acordo tácito sobre a necessidade da elaboração conjunta de uma fundamentação teórica da práxis literária. Creio poder mesmo afirmar que o que se publica de maior interesse na França nasce hoje nessas revistas e/ou nas coleções que se abrigam à sua sombra. As obras contemporâneas são, assim, frutos do diálogo, e se inserem numa linha de reflexão coletiva.

Três das mais importantes revistas da atualidade são publicadas pela Editora Seuil. A égide da mesma editora não representa, porém, uma identidade de posição e de propósitos das três publicações. Tentaremos dar, neste artigo, uma visão das principais posições teóricas e dos objetivos desses três periódicos trimestrais, cujos representantes, apesar de algumas divergências, apresentam, no fim das contras, uma afinidade maior do que admitem, ou do que podem ver sem o devido distanciamento.

TEL QUEL

Dessas três revistas a mais antiga, e portanto de maior lastro, é *Tel Quel*. Seu primeiro número saiu em 1960. Tem hoje uma tiragem de seis mil exemplares, e aparece em italiano, em espanhol (na Argentina) e aparecerá em breve em japonês. A revista é o órgão de um grupo "que elabora sistematicamente uma teoria e uma prática revolucionárias da escritura". O diretor da revista e do grupo é Philippe Sollers, e o comitê de redação é constituído por: Jean-Louis Baudry, Marcelin Pleynet, Jean Ricardou, Jacqueline Risset, Denis Roche, Pierre Rottenberg e Jean Thibaudeau. Embora não esteja citada no comitê da redação, um dos elementos mais ativos e atuantes do grupo é Julia Kristeva.

Tel Quel é também uma coleção, e está publicou algumas das obras mais importantes saídas na França na última década, como as de Roland Barthes (*Essais critiques*, *Critique et Vérité* , *S/Z*)[13], Jacques Derrida (*L'Ecriture et la différence*), Gérard Genette (*Figures* e *Figures II*), Philippe Sollers (*Logiques*), Julia Kristeva (*Recherches pour une sémanalyse*), no domínio teórico-critico; entre as obras de invenção, ressaltam-se as de Denis Roche, *Compact*[14], de Maurice Roche e *Drame* de Philippe Sollers; desse repertório constam ainda algumas traduções, das quais a mais importante é a *Théorie de la littérature*. *Textes des formalistes russes*, organização e tradução de T. Todorov. Em 1968, o grupo reuniu alguns dos artigos mais representativos da revista sob o titulo de *Théorie d'Ensemble*.

Nas respostas a um recente questionário do jornal *Le Monde*, encontramos suas posições diante de alguns problemas fundamentais. O grupo é aí apresentado não como uma organização uniformizadora, onde as contradições são postas em permanente confronto para chegar a uma teoria comum. Os objetivos da revista são ideológicos (opor uma posição de vanguarda formal às velhas posições literárias); científicos (dissolver pressupostos tradicionais da literatura clássica: psicologismo, espiritualismo e simbolismo); políticos (da produção e da teoria literárias no processo de revolução social).

Seus objetivos são: 1) colaborar para uma verdadeira história da literatura, já que o que até agora nos deram com esse nome é "um fantasma, uma montagem cronológica empírica"; 2) colaborar para uma ciência da literatura, que só pode nascer de um questionamento da linguagem .

Seu público é constituído principalmente de universitários e daquela pequena burguesia intelectual capaz de ver e por em questão as estruturas arcaicas em que vivemos. Finalmente, a leitura, segundo *Tel Quel* "é uma ciência, mas também uma guerra".

Os textos de *Théorie d'Ensemble* se abrem sob os auspícios de uma respeitável trindade: Michel Foucault, Roland Barthes e Jacques Derrida, como a indicar a "faixa" em que se colocarão os problemas debatidos, a "freqüência" em que podem ser ouvidos. "Este livro retoma e organiza certos textos teóricos fundamentais produzidos por *Tel Quel* e em torno de *Tel Quel*. Em que pé está a "literatura" e sua dissolução? A escritura, de que fala, afinal, sempre demais? O texto em geral? A decifração? Em que pé estão a história, o sujeito, a apresentação – categorias submetidas a um desmembramento de que a linguagem se tornou veículo ativo? Em que pé estão o signo, o sentido, a língua? Que acontecerá se uma reflexão sobre a produção significante se tornar suscetível de ajudar a pensar a da moeda? Onde ficam a biblioteca e a relação abalada entre "obra", "autor" e "leitor"? Que cena se abre no movimento desse trabalho obstinado, corrosivo, mas que já começa a reger seu outro lado revirado? Que ação? Que deslocamento? Que política?

O programa é sem dúvida fascinante, e se *Tel Quel* não responde a todas as perguntas (quem poderia fazê-lo de uma só vez?), pelo menos as formula, e muitas vezes indica caminhos para suas respostas.

Tel Quel não é menos atacado do que admirado, mas esses ataques, finalmente, não fazem mais do que comprovar sua importância, seu poder de provocação. Sem falar dos ataques, sempre inexpressivos, da velha crítica, através de seus órgãos tradicionais, o grupo, suas atitudes, mais do que suas teorias, tem sofrido contestações dos que combatem no mesmo campo, isto é, dos que estão interessados nas mesmas perguntas que acabamos de citar. Assim, alguns acusam o caráter fechado, ditatorial, em suma, reacionário, das discussões públicas promovidas pelo comitê teórico. Fala-se mesmo de certo aspecto teológico de suas formulações, o que, num contexto intelectual materialista, é paradoxal (há pouco eu mesma falei da Trindade protetora).

O nº 41-42 da revista *Action Poétique* foi, em grande parte, dedicado à "Situação de *Tel Quel* e problemas de vanguarda". Aí se desferem ataques ora moderados, ora violentos, contra algumas atitudes do grupo e contra alguns estudos particulares, principalmente contra a aplicação

---

[13] V. Suplemento Literário de *O Estado*, 4/4/70.
[14] V. Suplemento Literário de *O Estado*, 20/4/68.

do formalismo matemático a problemas literários, realizada por Kristeva e contestada pelo matemático e poeta Jacques Roubaud.

Pondo de parte as razões muitas vezes pessoais desses desentendimentos, podemos afirmar: primeiro, a ação estimulante (espicaçante, mesmo) exercida pelo grupo no ambiente literário francês. Foi dele que surgiram importantes colocações sobre as relações da literatura com a linguagem, a noção do "texto" que toma o lugar dos antigos gêneros literários, a visão da escritura como produtividade, as relações dessa produtividade com as estruturas econômicas, a colocação do problema literário no campo, vasto e novo, da semiótica (principalmente pelo trabalho de Kristeva). Em segundo lugar, a coleção *Tel Quel* publicou, indubitavelmente, algumas obras fundamentais da modernidade francesa.

O maior problema de *Tel Quel* parece ser o de sua própria linguagem.Os componentes do grupo sofrem de uma espécie de delírio terminológico, compreensível se atentarmos para o fato de que o grupo lida com ideias novas que exigem um vocabulário novo; entretanto, como já tem sido apontado, seus neologismos nem sempre correspondem a um referente novo. Além disso, não só os termos empregados carecem de definição prévia mas, o que é mais grave, ressentem-se de um uso por vezes impreciso e flutuante.

O problema terminológico acarreta um problema de ordem ideológica; como realizar a fusão dos ideais revolucionários e coletivistas com o uso de um código de difícil acesso para os não-iniciados, código este posto a serviço de um refinamento e de uma sutilização crescente da teoria, finalmente só atingível por uns *happy few*? Este problema da vanguarda revolucionária é levantado e discutido numa entrevista de Jacques Henric com Philippe Sollers, no último número da revista (nº 40). O problema telqueliano de linguagem se torna particularmente agudo quando essa linguagem começa a ser usada por epígonos sem o talento dos criadores, restando então apenas um esnobismo muito parisiense e vazio. Mas, por outro lado, o próprio fato de terem epígonos já não mostra a força atuante de *Tel Quel*?

CHANGE

Change nasceu de uma dissidência de *Tel Quel*. Jean-Pierre Faye, que antes fazia parte do grupo *Tel Quel*, começou a publicar este "coletivo" em outubro de 1968. *Change* não se propõe como uma revista, mas como uma "série" que publica obras (Coleção Change) e um "coletivo", volumes coletivos "onde textos de invenção e textos de análise teórica ou crítica se compõem em torno de um tema, ou núcleo. Seu encadeamento explora os diferentes registros da *mudança de forma*. Linguagem poética, e prática da narrativa. Teoria da língua, e crítica de ideologia. Ali se abre um ateliê de escrituras. Um terreno de transformações. Como um 'quadro' das trocas, que se desloca no pensamento, a própria linguagem e a própria ficção de nosso tempo. Quadro que é irônico: que interroga. E que pode voltar a um momento já explorado. A cada momento passa 'a intriga' do conjunto".

Os componentes do coletivo são os seguintes: Jean-Pierre Faye, Jean-Claude Montel, Jean Paris, Léon Robel, Maurice Roche, Jacques Roubaud. A tiragem é de 3.500 ou 4.000 exemplares.

O primeiro número teve como título (e tema) *Le Montage*[15], e procura mostrar, em diversos registros – cinema, pintura, linguística, ficção e teoria – a montagem e a mudança das formas. O 2º se chama *La Destruction*, e dá mais ênfase à mudança das formas e à necessidade da destruição das velhas formas para que as novas surjam. O nº 3 é dedicado ao Círculo Linguístico de Praga, "lugar onde a análise da linguagem se constituiu em ciência teórica". O nº 4 *La Mode - l'invention* é dedicado a uma retórica da moda e intenta mostrar como a moda surge de uma necessidade de renovação e como pode tornar-se um engodo, imobilizando as formas; esse engodo só será vencido pela invenção seguinte da... moda. "Conflito irônico da invenção e suas armadilhas". Caminho aberto por Barthes, em *Système de la mode* (Seuil, 1968), ele próprio aqui presente na companhia de Butor ("Mode et moderne").

[15] V. Suplemento Literário de *O Estado*, 23/4/69.

Nas respostas ao questionário de *Le Monde*, Jean-Pierre Faye explica que no grupo "a energia da invenção e da crítica se multiplica pela intersecção, pelo encontro; sob condição de que este seja livre, e que a *diferença* seja a regra".

O "coletivo" faz também questão de frisar sua abertura para o exterior, sua preocupação em divulgar textos até então inéditos em francês (principalmente soviéticos e americanos). Tal disposição é particularmente notável, num ambiente cultural que sempre se caracterizou pelo jacobinismo.

Com relação à história da literatura, sua posição não difere da de *Tel Quel*: "pensar criticamente a história e sua *letra*. Com o recuo do tempo, isto se resumirá em 'evolução literária', ou melhor: em *séries* de mudanças de forma, para retomar os termos de Tynianov, o grande."

No que se refere à teoria, sua posição já é um tanto divergente. Propõem a audácia e a invenção em face à "inflação teórica" (não explicam, porém, porque uma contrariaria as outras).

Sua concepção de leitura: "reencontrar o núcleo a partir do qual a série infinita se gera e se articula. E o que se apodera verdadeiramente do *núcleo* é a emoção (...) desnudar a língua e provocar seu desejo" (é o poeta Faye que aí se expressa).

Quanto às realizações definitivas do grupo, poderíamos ressaltar os seguintes pontos: a ideia de fazer convergir as reflexões para um núcleo é do maior interesse, tanto para os membros do grupo, como para os leitores. Os volumes de *Change* tomam assim um caráter acabado de livro de referência, bem evidenciado pela boa acolhida que tem tido. A esse respeito, Jean-Pierre Faye explica que a penetração dos volumes é lenta mas progressiva. Ao contrário de uma revista, a série resiste ao envelhecimento e se apresenta como permanentemente atual.

Entre os textos de invenção, destacam-se *Calques* e *Caches* de Maurice Roche[16], sem dúvida um dos escritores mais criativos e ousados da atualidade francesa.

A escolha dos textos estrangeiros tem sido das mais oportunas. Entre estes, ressaltemos os textos de Eisenstein, Chomsky (nº 1), Maiakovski, Tynianov e um Marx inédito (nº 2), Ossip Brik (nº 3). Neste sentido, o nº 4, sobre o Círculo Linguístico de Praga, é exemplar. Os trabalhos do círculo praguense tinham ficado um tanto esquecidos, à sombra do Formalismo russo, e o volume de *Change* os traz à luz com o devido relevo. O número contém as teses de 1929 e, entre outros, textos de Jakobson, Mukarovsky e Troubetzkoy.

Aquilo que alguns consideram como uma limitação do volume – seu caráter incompleto, recortado e montado – é, entretanto, fruto de uma posição conscientemente assumida pelo "coletivo": apresentar os textos com um determinado enfoque, intentando obter das justaposições e dos cortes um novo efeito, dar uma organicidade ao todo. De qualquer forma, o nº 4 de *Change* tornou-se uma obra de referência indispensável.

Nesse volume, como nos outros, é esse arranjo que dá uma "personalidade" à série, e que faz com que os textos falem, e permaneçam abertos a uma frutuosa reflexão. Não nos esqueçamos de que a segurança e a solidez desses arranjos trazem a marca da formação filosófica de Jean-Pierre Faye.

Change nº 5 terá como título *Le Dessin du récit*. Esse número apresentará os desenhos de Françoise Rojare, excelente interpretação gráfica de *Compact* de Maurice Roche, de que o Suplemento Literário de *O Estado* publicou, em primeira mão, alguns fragmentos (11/10/69).

POÉTIQUE

A mais nova das revistas do Seuil nasce mais tranquila do que as outras; a revista não pretende "nem contestar, nem suplantar" qualquer outra publicação. Os auspícios do Serviço de Publicações Paris-Sorbonne já a caracterizam como uma revista "séria", *scholar* no sentido tradicional da palavra.

Seus diretores são: Hélène Cixous, Gérard Genette e Tzvetan Todorov. À diferença de *Tel Quel* e *Change*, *Poétique* não pretende ser representativa das pesquisas de um grupo

[16] V. Suplemento Literário de *O Estado*, 11/10/69.

particular. Tendo apenas aqueles três nomes como fixos, a revista se abrirá a colaboradores diversos, da França e do exterior.

"*Poétique* propõe-se por tarefa manifestar e favorecer o florescimento atual dos estudos literários como tal, naquilo que se chamou de sua *literariedade* e não mais somente em suas circunstâncias exteriores ou sua função documentária. Ela quer ser, pois, um lugar de troca e fecundação entre a teoria literária e o que se chamava tradicionalmente de 'crítica'. O campo de seu objeto se estende a todas as literaturas, francesas e estrangeiras, sem excluir as manifestações não 'canônicas' da literariedade, quer pertençam ao folclore, às comunicações de massa, etc., pois uma poética moderna só pode ser uma poética *aberta*."

Publicada em francês, *Poétique* acolhe a colaboração de numerosos autores estrangeiros considerando que a abertura teórica não pode ser concebida sem uma troca tão larga quanto possível das ideias e das experiências de pesquisa. Cada número de *Poétique* comporta, em regra geral, vários estudos teóricos e análises particulares, e duas rubricas de informação fundamental: uma *mise au point* concernente ao estado da pesquisa num setor importante da teoria ou da crítica, e um *documento*, texto inédito ou inencontrável em francês. Assim, deve constituir-se como um valioso instrumento de trabalho, satisfazendo ao mesmo tempo as preocupações da pesquisa literária atual e sua utilização didática e pedagógica.

Por essa síntese, já podemos vislumbrar o que caracteriza *Poétique* com relação às outras. Revista exclusivamente teórico-crítica, coloca-se numa linha de estudo e pesquisa, sem maiores pretensões além das de dar aos estudos universitários de literatura uma possibilidade de atualização, de recuperação do tradicional atraso de que padecem esses estudos com relação às reflexões teóricas das vanguardas literárias.

Revista aberta para o exterior, editada na França e redigida em francês, *Poétique* não será uma revista de literatura francesa. Se a abertura teórica implica uma ruptura definitiva com o isolacionismo tradicional da pesquisa literária em França, ela supõe igualmente um levantamento de barreiras que dividiam até aqui o próprio objeto dessa pesquisa: "Nenhum pensamento sobre a literatura pode fechar-se nos limites nacionais sem se expor aos mais graves erros de perspectiva. Assim, e sem se deter nos falsos remédios do defunto 'comparatismo', *Poétique* será, em seu objeto como em sua prática, uma revista sem fronteiras."

Como as outras publicações acima apresentadas, *Poétique* tem em mira uma *história da literatura* que não seja a velha *história literária*, mas uma história da evolução da literariedade, nos elementos constitutivos de seu jogo.

O primeiro número de *Poétique* começa com um artigo de título sugestivo e oportuno: "Par où commencer?" e seu autor tem aí uma presença carregada de conotações. Roland Barthes, o grande inspirador das teorias de *Tel Quel*, presente em *Change* com o seu texto sobre a moda, batiza agora a recém-nascida *Poétique*. O número também termina com Barthes, pois sua última página é uma publicidade de *S/Z*. O nome de Barthes parece ser um traço de união, um terreno de entendimento onde todos se encontram e se reconhecem.

Feita por universitários e destinada explicitamente a universitários, professores e estudantes, *Poétique* se preocupa de modo especial com a aplicação didática. As rubricas de informação fundamental serão certamente recebidas com grande interesse pelos pesquisadores de literatura. O perigo desse tipo de rubrica seria o de cair numa erudição empoeirada, mas os diretores da revista parecem estar atentos para isto, pois o primeiro *documento* apresentado é o *Livre des préceptes* de V. Khlebniov, que por sua fantasia, humor e atualidade abre a série de modo vivo e prometedor. Muitos devem estar lembrados da conferência de Todorov sobre esta obra, em São Paulo e no Rio.

A primeira *mise au point* é do alemão Hans Robert Jauss, "Littérature médievale et théorie des genres", trabalho acompanhado de rica bibliografia. O problema dos gêneros literários tem tido um curioso destino, ora abandonado como estéril, ora retomado como indispensável. Atualmente, quando se costuma estabelecer as bases de uma "ciência" da literatura, assistimos a um renascimento do interesse pelo problema. Entretanto, os estudiosos

buscam novos caminhos para configurar os "modelos" dos gêneros, evitando cuidadosamente que esses modelos sejam muito rígidos ou que tomem caráter normativo.

Nessa linha se inclui o primeiro volume da Coleção Poétique, *Introduction à la littérature fantastique*, de T. Todorov. O autor tenta aí estabelecer as margens do fantástico como gênero. Este é delineado não por seus aspectos exteriores, mas por um estudo temático: o fantástico é a hesitação (do leitor) mantida entre uma explicação natural (que caracterizaria o estranho) e uma explicação sobrenatural (que caracterizaria o maravilhoso). Dentro deste gênero – o fantástico – Todorov procura ainda outra distinção, pelas mesmas vias do tema: temas do *eu* (relação com o mundo, percepção, olhar) e temas do *tu* (relação com outrem, inconsciente, linguagem).

A esse volume devem seguir-se a obra fundamental de V. Propp, *La Morphologie du conte* (até agora só disponível para nós em inglês e italiano) e a *Théorie littéraire*, de Wellek e Warren, inexplicavelmente até agora não traduzida para o francês.

O número 2 de *Poétique*, que deve estar saindo por esses dias, tem o seguinte sumário: Paul Zumthor – "De la circulatiré du chant"; Peter Szondi – "L'herméneutique de Schleiermacher"; Gérard Genette – "Métonimie chez Proust ou La Naissance du récit"; Jean-Jacques Mayoux – "Temps vécu et temps créé dans *Tristram Shandy*" ; Peter Madsen – "Le médium comme obstacle" ; Serge Doubrovsky – "Lecture de La Bruyère" ; Jean Bellemin-Noël – "Milosz aux frontières du poème" ; *Mise au point* : T. Todorov – "Les études du style" ; *Document* : V. Khlebnikov - "Livre des préceptes".

O Estado de S. Paulo, sábado, 13 de junho de 1970.

Suplemento Literário, p. 1.

« Estrutura das ignorâncias altamente especializadas », por Oswaldino Marques

Uma visão panorâmica do pensamento europeu, com realce da França, Itália, Alemanha, Inglaterra e Espanha autoriza a conclusão de que há um irrecusável descompasso com a atualidade do saber, não só ao nível tecnológico, como teorético. A causa talvez esteja na desruptura, na cisão produzida pelo impacto da Segunda Guerra Mundial que, por tanto tempo, perturbou o tráfego em mão dupla dos resultados da Ciência. Dir-se-ia que aquelas culturas sofreram uma freagem repentina no seu desenvolvimento e até agora oscilam num remanso.

Índice bem eloquente disso é, por exemplo – para nos atermos ao campo ilustrativo da Crítica literária[17] – a obra do renomado semiologista Roland Barthes, a quem se deve a implantação do estetoscópio do Estruturalismo no plexo mesmo do texto artístico. Desde o seu primeiro livro, *Le Degré Zéro de l'Écriture*, que muito justamente o empurrou de supetão para a fama, passando por *Critique et Vérité* até, segundo tudo indica, sua última produção de título cabalístico, *S/Z*, o lúcido dialeta da *nouvelle critique* manipula uma parafernália doutrinária que pode parecer nimbada de originalidade tão-só às pessoas a quem o quadro da literologia contemporânea se apresenta fora de foco.

Para pôr a coisa em sua inteira transparência: afora a incontestável finura perceptiva das *undercurrents* do texto e suas extraordinárias faculdades de problematizador dos dados literários, Roland Barthes não é, como muita gente pensa, inovador em nenhum dos compartimentos da crítica moderna. Nem mesmo as tão decantadas virtudes estilísticas do heurista francês, tais como a escritura "altamente metafórica", seu humor e malícia, lhe são traços sem protótipo, pois outras não foram as qualidadesde que, *inter alia*, atraíram renome a Kenneth Burke, já citado. A Semiologia, ou ciência geral dos signos, uma das vigas mestras do seu ideário, já conhecera, na

[17] Ilustrativo por resultar, hoje, da confluência das mais variadas áreas do conhecimento, não possuindo propriamente uma autonomia substantiva.

primeira metade do século, a partir da segunda década, livre trânsito entre os integrantes do *New Criticism* anglo-americano, que a foram colher, não na Linguística propriamente dita, mas na Semiótica, ou teoria universal dos sinais, de C. S. Peirce e, em particular, na Semântica moderna, cujos problemas mais instantes estavam então sendo atacados por C. K. Ogden e I. A. Richards, no momentoso *The Meaning of Meaning* (1923). Por outro lado, a insistência barthesiana no texto como um sistema ileso de signos multivalentes – a pluralidade da escrita – é um lugar-comum nos Formalistas Russos, em Roman Ingarden, Eliot, Pound, Richards, Empson, Wellek, Burke, Christopher Caudwell, James Craig La Drière, Wimsatt Jr., etc.

Ainda recentemente, através de Leyla Perrone-Moisés, divulgadora de alto nível do mais atualizado pensar literário francês, nos informamos de que, ao artigo de estréia de Barthes, estampado no período *Combat* de agosto de 1947, sobreveio verdadeiro escândalo, não bem, como esclarece a estudiosa, pelo novo que então veiculava, mas por tratar da metalinguagem! "Escrever sobre a linguagem foi visto desde o início como uma extravagância, e o pedido de desculpas (pois houve até um pedido de desculpas! O. M.) já anunciava a polêmica futura que se travaria em torno da *nouvelle critique*"[18].

Escândalo, cabe-nos dizer, é que na França de 1947 constituísse pedra de escândalo versar questões de metalinguagem, assunto já havia muito abordado pelos especialistas da Inglaterra e dos Estados Unidos, de nítida estirpe semanticista (no sentido que inclui o Positivismo Lógico). Pode-se afirmar, sem risco de erro, que Eliot e Richards, Empson e Burke, Cleanth Brook e Robert Penn Warren sempre foram experimentados cultores da metalinguagem e havia muito investiam os frutos de suas respectivas pesquisas na elucidação dos problemas literários.

Ninguém, evidentemente, nos passou procuração para defender a Crítica deste ou daquele país e, nos reparos acima aduzidos, não vai o mínimo sinal de desestima à inteligência da grande nação latina. Cingimo-nos a fazer meras contestações.

A dívida, todavia, de Roland Barthes não é apenas para com as fontes antes respigadas. Por exemplo, ao identificar o texto com uma estrutura plural e a leitura com a busca de um caminho através do mapa labiríntico dos significantes, o que acarretaria a existência não de uma única, mas de inúmeras entradas para ele; assim como ao preconizar a recusa a receitas de leitura, pois "a verdadeira leitura é criação, e esta não se ensina", – o hermeneuta parisiense não faz mais do que repetir preceitos da Escola Idealista de Spitzer, com sua interessantíssima doutrina, inspirada em Schleiermacher, do *Zirkelschluss*, o "círculo filológico", e do *Zirkel in Verstehen*, movimento circular no processo de intelecção.

Quem diria que, a esta altura do pensar e do fazer crítico literário contemporâneo, ainda fosse necessário recorrer ao testemunho de alguém, para tornar patente que a Crítica que, "no conceito atual perde sua conotação de censura ou julgamento passa a ser uma atividade lúdica e criativa"? É, não obstante, o que faz a articulista Leyla Perrone-Moisés, com a preciosa indicação de que se trata de uma "opção" de Roland Barthes, a quem atribui também esta façanha perceptiva: "A pluralidade estrutural está ligada à pluralidade de sentido. O texto não é uma estrutura de sentido único, mas uma galáxia de sentidos". Nem sequer a terminologia – galáxia de sentidos – exibe laivos de originalidade: *clusters of meanings* foram exaustivamente pesquisadas por Caroline Spurgeon, John Livingston Lowes, W. H. Clemen, Edward A. Armstrong e outros literólogos (*scholars*), a ponto de se poder falar numa "*cluster criticism*"[19].

Agora, vejamos uma das teses mais caras ao Empson do *Seven Types of Ambiguity* (1930), travestida, pelo autor de *S/Z* da pedanteria do aparato da Teoria da Informação e da Cibernética: "Funcionalmente a conotação, gerando por princípio o duplo sentido, altera a pureza da comunicação: é um 'ruído' voluntário, cuidadosamente elaborado, introduzido no diálogo fictício do autor e do leitor, em suma uma contracomunicação (a Literatura é uma cacografia

---

[18] Ver Perrone-Moisés, Leyla, "O Voo dos significantes". In Suplemento Literário d'*O Estado de S. Paulo*, nº 666, de 4 de abril de 1970, 1ª página.

[19] O termo inglês *cluster* corresponde aos nossos "feixe", "enxame", "multidão", "constelação" e, por extensão, "galáxia".

intencional)". Para Empson, a "ambiguidade, em si mesma, traduz uma indecisão quando ao que se quer expressar, a intenção de significar várias coisas, a probabilidade de expressar-se esta ou aquela, ou ambas, dentre duas coisas, bem como o fato de que o enunciado oferece vários significados". O efeito disso cristaliza-se precisamente nos pontos de maior carga de poética e gera uma qualidade que ele denomina "tensão".

A *transleitura* de Barthes constitui novidade apenas para os franceses, saturados do método bem gaulês de *explication de textes*, com o microscopismo que lhe é particular, mas do mesmo passo, com a sua literalidade e pedantismo. A *explication de textes* é uma infraleitura que jamais se ergue a uma visão planetária, integrada da obra, como atingida pelos Mestres da estatura de um Spitzer, de um Hatzfeld, Eikhenbaum, Chklovski, Tomachevski ou Tynianov.

Até mesmo a técnica de montagem estruturalista de professor da Sorbonne não é desprovida de antecedentes ilustres: o processo de rearticulação espacial "em mosaico", de Joseph Frank, é, sem nenhum favor, estrutural.

Por fim, a idéia de que o "realismo não é operável" (sê-lo ia que escola?), assim como a compreensão da Literatura como uma *mimesis segunda* incoextensível com a realidade, se inclui entre as trivialidades da crítica estética moderna.

A instância que acabamos de apontar, contudo, é um caso do que se poderia rotular absorção retardada de produtos do saber. O mais frequente é ignorarem-se soberanamente as culturas do mundo. Em tratados ingleses e americanos recentes, que compulsamos, relativos a Psicologia evolutiva, Henri Walton é de todo ignorado. Rara é a obra de Pedagogia em que haja referência a Makarenko e a seu *Poema Pedagógico*. Edgar Hyman, na instigante visão cinerâmica que apresenta, em *The Armed Vision*, da Crítica literária do Século XX, sequer alude, mesmo na alentada bibliografia, aos Formalistas Russos, a Ernst Fischer, a Walter Benjamin[20]. Emil Staiger, o sábio hermeneuta literário, de nacionalidade suíça, é um desconhecido para os especialistas fora do espaço da filologia de língua alemã. Os grandes espanhóis contemporâneos – Menéndez Pidal, os irmãos Amado e Damaso Alonso, Buosoño, assim como a corrente estilística italiana de Giuseppe de Robertis e Gianfranco Contini, são inexistentes para os tchecos, húngaros e russos. Por seu turno, o polonês Roman Ingarden, autor do célebre *Das literarische kunstwerk* (Hale, 1931), e cuja obra filosófica principal *A Luta pela Existência do Mundo*, é, no parecer de Bochenski, "uma das mais importantes publicações da atualidade", ainda não logrou projeção à altura de seu seminal labor especulativo.

Em suma, os ingleses e americanos desconhecem os franceses e latinos em geral. Os franceses, os alemães e eslavos, estes, os italianos e ibéricos. Os nórdicos dessabem os mediterrâneos. As zonas temperadas são jejunas com respeito aos trópicos. Os portugueses e brasileiros realizam o prodígio de se ignorarem entre si e a todos conjuntamente.

Tudo isso parece postular a necessidade imperativa de serem dispostas as culturas num palco giratório e desdobradas liberalmente aos olhos de quantos aspirem à circularidade e integração do saber humano. Para o êxito pleno dessa tarefa socializadora, é que entrevemos e daqui anunciamos o breve advento de um tipo inédito de intelectual que, ousamos conjecturar, ficará conhecido talvez como Revezador de Perspectivas, ou Integrador de Contextos, Permutador de Planos, ou Mutuador de Dimensores da Cultura[21]. Haverá, nas futuras Universidades, Institutos, digamos, de Rodiziologia Cultural, onde se preparam cérebros para desempenhar precisamente essa improtelável função prismática de mediador entre as múltiplas retrações de espírito. De certa maneira, o Semanticista, na sua lata e ambiciosa acepção atual, já se atribui o exercício de encargo tão sedutor quanto complexo. É provável, porém, que as crescentes diversificação e problematização do conhecimento demandem generalistas (quase me escapole "especialistas"...) mais profusamente antenados, o que subentende logo equipes de sábios consoante ao novo figurino.

Quer dizer que todos nós, individualmente, teremos de adestrar-nos um pouco na disciplina vislumbrada. Suponha-se que seja mentado a referente "cadeira". Em que consistirá

---

[20] Há uma menção casual a Lukács, como resgate de desconhecimento.

[21] No caso da Literatura, teríamos Transliterólogos e cátedras de Transliteratura.

isso, porventura? Um feixe de átomos, elétrons, etc.? (Física) Manchas pretas no papel? (Tecnologia). Impressões nos olhos do leitor? (Teoria da visão). Movimentos do aparelho vocal de alguém? (Anatomia). Perturbação das moléculas do ar? (Acústica, Vibrações no tambor auditivo?) (Neurofisiologia). Um pensamento na mente de alguém? (Psicologia intersubjetiva, Sociopsicologia). Ou não é nada dessas coisas, apenas um "significado"? (Semântica)[22].

Se, todavia, formos fisgados por um superconceito como *matéria*, *Deus*, *democracia*, *Estrutura*, urge que convoquemos a toque de caixa os préstimos do Supermestre – o Integrador de Contextos.

O título do presente artigo colocou no alvo do nosso empenho – como objeto – a determinação da estrutura das ignorâncias altamente especializadas. Ensaiamos, por outro lado, o simulacro "dirigido, interessado", que faz "aparecer alguma coisa que permanecia invisível, ininteligível, no objeto natural". Afigura-se-nos ser agora relativamente fácil ao adepto da metodologia straussiana proceder à reconstituição do objeto em mira, de modo a explicitar as regras de funcionamento do mesmo.

Convidamos o "Homem Estrutural" a por, sem cerimônia, mãos à obra. Damos-lhe, de mão beijada, tudo isso aí em cima. (Conclusão)

O Estado de S. Paulo, domingo, 2 de julho de 1972.

Suplemento Literário, Revista das revistas, p. 6.

"Viagem em torno de Roland Barthes", por Lívio Xavier

Uma antiga e respeitável francesa investe, no meio intelectual, em cada geração que sobe, um guru, um *maître à penser*, o qual, com as vantagens óbvias que aufere da condição, incorre em obrigações políticas ou apenas mundanas, às vezes, bem incômodas. Um Victor Hugo, ou um Zola, mesmo um Anatole France, são seguidos pela massa dos fieis que repetem a modo de ladainha, os louvores às atitudes dos mestres incontestáveis. O século atual, com uma rapidez compreensível, tem mudado de moda intelectual. O mundo inteiro (o que se faz em Paris se comunica imediatamente com intensidade epidêmica), nestes trinta anos, tem passado de Sartre a Lévi-Strauss com a inconstância característica das paixões sem muito peso. Se, logo depois da II Guerra, era de bom tom ir-se a Sartre como se vai à missa cantada, Lévi-Strauss o substituiu no ofício divino nestes últimos anos.

Mas a roda da fortuna literária não pode parar muito tempo no mesmo lugar. Pelo visto, um valor mais alto se alevanta na publicidade que se faz em torno de Roland Barthes, o qual está em vias de canonização. Não se trata, no caso, de um filósofo eminente que, apesar de frequentar perigosamente a esquerda, o seria mesmo sem o Nobel, nem o de um professor, cuja ciência, talvez um tanto árida, a compensa com uma imaginação poderosa. Não: Roland Barthes é um crítico literário vestido de linguista, ou melhor, um professor de comunicações, matéria que é a última encarnação do saber sociológico.

Há uns vinte anos, apareceu com ardor combativo próprio da mocidade que crê estar descobrindo verdades eternas quando está denunciando apenas o próprio verdor. Roland Barthes, docente de profissão ou simples amador de linguística, ciência que, como se sabe, bate, ultimamente, todos os recordes da vulgarização entre a gente de bem da intelectualidade. De fato, o primeiro livro de Roland Barthes: *Le degré zéro de l'écriture* é antes um vivo panfleto contra todos os modos e modas de escrever na literatura francesa desde a decadência do classicismo. Reflete-se a preocupação bem moderna que tem o escritor de não compor estilisticamente a obra literária e a de que deve conservar-se ileso da tentação de "fazer estilo" na

[22] Não foi com outro propósito que Alfred Korzybski construiu a sua *Escada de Abstração*.

ficção, ou melhor, de encontrar uma solução "ótima" para os problemas de expressão, os quais dominam o escritor moderno; chegou-se mesmo a considerar desejável o "estilo puramente falado", porque mais próximo da realidade. Em suma, atingiu-se ao que Barthes chama de grau zero da escrita, ou escritura (ambas as traduções do título para o português de todo dia criam ridículas ambiguidades). Mas enfim o que Barthes quer é abranger com uma imagem a realidade ambiente: escritores cansados de fazer estilo e quase fatigados da literatura.

Não se pode deixar de admirar a argúcia da afirmação fundamental de Barthes: a existência no texto de uma realidade formal independente da língua e do estilo. O sabor da novidade de ligar a crítica e a historia literárias às últimas investigações da linguística deram a Roland Barthes pano suficiente para talhar, na sua obra ulterior (*Mythologies*, *Essais Critiques*, *Le Système de la Mode*, *L'Empire des signes*, etc., e agora esse discutido e discutível *Sade, Fourier, Loyola*), as vestes de, pelo menos, candidato a guru. O grande e o pequeno público extasiam-se com as descobertas de Barthes que, parece, está muito à vontade na bulha feita a propósito do seu último livro. Só *La Quinzaine Littéraire* o entrevistou duas vezes (1/15 dezembro e 1/15 janeiro) e *Les Lettres françaises* (9/15 fevereiro), onde Aragon lhe cede o lugar de honra, contentando-se com o posto mais honorífico de viúvo devidademente inconsolável de Elsa Triolet.

Um trio incômodo

Ao nosso amigo Gilles Lapouge coube o encargo de conversar pela *Quinzaine* com o feliz autor de *Sade, Fourier, Loyola* e o jornalista confessa-se, logo de saída, um tanto assustado com o trio que Barthes coligiu nas suas leituras para ilustrar as suas observações e imprimir-lhes etiqueta comum. Verdade é, Lapouge, valendo-se de um tropo, transfere o seu embaraço para os três grandes que Barthes colocou na mesma berlinda.

A metonímia de Lapouge não terá assustado parece, Roland Barthes, cuja agilidade mental é, de fato, prodigiosa, e no curso do diálogo aquele se terá refeito do embaraço com que viu a estranha mistura de "um pornógrafo, um santo e um utopista", caracterizados os três jornalisticamente como o nobre biscainho, o caixeiro de mercearia e o recluso de Charenton "que se divertia em atirar rosas à lata de lixo". Quanto a Loyola e a Fourier, o dado biográfico é inegável e talvez importante no caso. Mas, quanto a Sade (para usar a linguagem da moda), parece tratar-se de anedota insignificante e insignificativa, além do mais, incontrolável. Evidentemente Lapouge não morre de amores por nenhum dos três e menos ainda pelo grande Marquês, que despe de toda consideração reduzindo-o à categoria de pornógrafo.

Tem-se de confessar, porém, não a admiração por Sade indivíduo (*tous les goûts sont dans la nature*) ou personalidade histórica, mesmo como filósofo, mas pelo criador de uma nova linguagem envolta no francês do século XVIII. Barthes indica com precisão, aliás, que no caso não lhe interessou o mito de Sade ou a história do sadismo, e sim a invenção de uma nova escrita que transgride a separação das linguagens, subvertendo a própria noção de estilo ou composição literária. Mostra que, no caso de Sade, a subversão não consiste em alinhar palavras pornográficas, mas em introduzi-las no discurso.

O estruturalismo de Barthes

Mas Lapouge não é desses que abandonam a presa, e investe contra os padrões do estruturalismo, querendo levar Barthes a uma definição de atitude, a saber, se não é provável que essa teoria não é incapaz de ligar o discurso ao acontecido, isto é, ter uma visão normal da história. Barthes não se dá por achado. E diz não querer renegar, mas convém que a palavra "estruturalismo" já não é muito clara. Enfim, há sempre um jeito de acomodar as coisas: o que Barthes considera capital é que se note a variação de níveis de percepção da história. Citando dois grandes professores de história, Febvre e Braudel, acha Barthes que é indispensável mudar constantemente aquela medida sob pena de não se entender mais nada da própria matéria da história.

Lapouge começa agora um pouco perversamente a sua viagem à roda de Roland Barthes, perguntando-lhe se ele não acha demais essa coisa de ser considerado mestre e ter um número especial de *Tel Quel*, todinho consagrado à sua pessoa. Mas Barthes acha tudo muito natural. Estamos, diz ele, todos, o próprio Barthes e os seus amigos, empenhados num combate difícil na confluência do marxismo, da psicanálise e semiologia. Enfim, Lapouge quer saber se Barthes se inclui entre os que pensam que é possível instituir-se uma ciência da literatura, ideia algo abstrusa, defendida por muitos dos seus amigos e admiradores. Felizmente não, Barthes já não crê em uma ciência da literatura e se acha muito velho para tal, o que pode entender-se que isso é uma tolice ou uma novidade. E declara que com o passar dos anos, é mais sensível ao prazer do texto do que à sua lei. Pois, ao contrário do que se pensa geralmente, os mais velhos são mais livres. Boa resposta aos menos capacitados de certas verdades mais banais.

O Sr. Jacques Pierre Amette, em *Apprendre à lire* (número 132 de *La Quinzaine)* nota finamente a relação entre a crise de certo tipo de linguagem e a sua teorização, o que, afinal de contas, é a originalidade da contribuição de Roland Barthes. Mais afoito do que Lapouge, vê nas transgressões da linguagem de Sade, apontadas por Barthes, o sinal certo da transformação revolucionária e irrecuperável da sua "escrita" pela burguesia, como o foi pela nobreza.

Les Lettres Françaises (nº 1422) mostra na conversa Roland Barthes/Jean Ristal sobre o mesmo *Sade, Fourier, Loyola* um Barthes algo diferente: pomposo e quase pedante. Talvez por uma involuntária inversão da personalidade, o entrevistado tem ocasião de prestar contas do seu livro a um público mais politizado. Em todo caso, Barthes fala como se estivesse professando no Centro de Estudos de Comunicação de Massa na École Pratique des Hautes Études. O que não lhe tira valor informativo sobre o geral e o particular das questões tratadas.

O Estado de S. Paulo, domingo, 18 de março de 1973.

Suplemento Literário, p. 1.

"Barthes. A reabilitação do prazer de ler", texto anônimo

Com a edição de *Le Plaisir du Texte* (Le Seuil, 112 págs.), revela-se o último paradoxo do grande mestre da crítica literária: ser legível não é mais um crime.

Enfim, surgiu Barthes... num país que aprecia, acima de tudo, as "artes poéticas" e os códigos, não faltará, certamente, um Boileau para situar 1953 – isto é, quando foi publicado *Le Degré zéro de l'écriture* – como o ano em que iniciou a revolução da crítica literária no século XX, fazendo de Roland Barthes – ainda desconhecido do grande público, apesar de sua grande influência no exterior – alfa e ômega, e o padrão para todas as coisas futuras.

Agora mesmo, em algum lugar, isto é uma realidade, a autoridade que se lhe atribui, o respeito com que é tratado, poderiam ser comparados com a leitura de uma obra de difícil acesso, que traz satisfações que superam em muito o sacrifício para encontrá-la.

Ele é uma espécie de Comendador à entrada da república das letras, admitindo apenas os mandarins trajados completamente a rigor.

Um golpe de efeito

O Prazer do texto e seus parágrafos curtos, que possuem cada um deles, o valor de um livro, vêm desferir, no momento preciso, o golpe na lenda que começa a se formar. É preciso lembrar que Barthes não é tecnocrata frio, como se afirma, mas um crítico que tratou a inteligência com a maior voluptuosidade.

E uma pessoa que, desmascarando os "mitos" da época, sabe melhor do que ninguém, falar de Greta Garbo ou de Tour de France. Mais uma vez, ele continua a confundir – e a confundir, também, seus seguidores, que da sua parte esforçam-se para acompanhá-lo. A

vanguarda virtuosa e intransigente, que conseguiu, com um golpe de efeito, arrebatar o leitor do livro, que passou a constituir tese universitária, deveria, pela lógica, abalar-se ao ler esta coleção de fragmentos, ou melhor, de reflexos, como se diz a respeito de diamantes, ou das considerações de Artaud.

Na verdade, o que faz Barthes, senão reabilitar a idéia de prazer que "a esquerda, por questão de moral (esquecendo-se dos charutos de Marx e Brecht) critica e menospreza?" E não é menos verdade que o prestígio do tédio provoca destruição; chega-se, atualmente, a destacar e colocar numa categoria inferior, na qual o intelectual não gostaria de se incluir, toda a obra legível.

Por menor que fosse a imaginação do autor, e com um estilo um tanto tocante, seria colocado no mesmo nível que Guy des Cars. A boa literatura não deve esmagar seu próprio mundo.

O prazer é um conceito reacionário. A direita que o pratica – muito contente com as satisfações que isso lhe traz – e a esquerda que o rejeita, concordam pelo menos num ponto: que se trata de uma coisa sem importância.

A realização

Ao contrário, Barthes demonstra que o prazer é revolucionário. Sua reivindicação, com todos os prazeres gratuitos e improdutivos, dirige-se contra a sociedade. Em nenhum setor, ela suporta a perda. Para a sociedade é o crime maior, e para o indivíduo a caminho da realização, a ostentação suprema. Tinha-se a necessidade, até agora, da tábua de Barthes, crítico na confluência do marxismo, do estruturalismo e da psicanálise, para compreender inteiramente uma obra. Hoje, ter-se-ia necessidade dessa tábua também para compreender a nós mesmos.

Naturalmente um texto de elogio do prazer, que não proporcionasse prazer, ele próprio, seria inconcebível. Cada frase é, para o espírito, uma dose de anfetamina. Barthes tem, de Valéry, não apenas o perfil intelectual e a capacidade de agir com rasgos de genialidade, na noite das palavras: tem ainda essa arte misteriosa, cujo segredo só ele é capaz de mostrar, e que dá ao leitor a impressão de que ele é tão inteligente quanto crítico.

Isto acontece porque Barthes, mais do que um crítico, é um criador. Ele escreve sobre os livros como os romancistas escrevem sobre a vida, e confere à teoria uma força, um calor que em muitos casos, os personagens de ficção não possuem.

O Estado de S. Paulo, domingo, 22 de julho de 1973.

Suplemento Literário, p. 1.

"Roland Barthes ou nada de novo sobre estilo", por Joaquim de Montezuma de Carvalho

Desde que despertou em mim a atenção para o fenômeno artístico, sobretudo o literário, descortinei que o estilo é simultaneamente "um caminho que nos leva" e um esforço do escritor para encaminhar-se a si mesmo, numa espécie de vontade de auto-imitação. Nestes caminhos cruzados, porém, o estilo rege mais o autor do que é regido por ele. O estilo vem a ser, assim, mais uma imposição do que uma mera eleição ou determinação pessoal. Não se tem o estilo que se quer. Depois encontrei em Fidelino de Figueiredo a noção exata do que em mim era a intuição e pressentimento: "A arte é essencialmente a expressão de um estilo, quero dizer, de uma pessoal paisagem da vida, delineada adentro do espírito do próprio artista. Quando a fina e receptiva sensibilidade do artista conseguiu aprender no seu reduto interior todo o universo que ele vê e que ele sofre, compondo um quadro próprio de cores e valores, e um sistema de ideais diretivos, o artista estilizou o mundo tudo para uso próprio e chegou à individualidade e à plenitude. O que ele nos expressa, em gêneros tradicionais ou em gêneros que inventa ou adapta, é o transunto

dessa paisagem interna"; "a arte literária não é como um cigarro distraído e ocioso, é um caminho seguro, o mais compensador, para chegar a compreender o homem e a expressá-lo por meio de um estilo. Já em São Paulo expus a minha concepção da arte como estilo, a propósito de um grande escritor português – Eça de Queiroz –, cuja carreira artística nada mais foi do que a busca incessante de um estilo, o seu" (in *A Crítica – Direção do Espírito*).

Procurei agora o francês de Roland Barthes a fim de ver se algo de novo me dizia sobre o intrigante mistério do estilo, já que o seu nome como fino crítico, leitor que "reescreve" a escritura se impõe muito para além de seu torrão de natal. O prof. Barthes, de um modo geral, também não anuncia espetacular novidade, se modestamente repararmos para o prólogo à primeira edição da *História Universal da Infâmia* (1935), de Jorge Luis Borges, quando o argentino, há cerca de quarenta anos, já dizia: "Leer, por lo pronto, es una actividad posterior a la de escribir: más resignada, más civil, más intelectual". A argúcia de Barthes cabe inteira neste modo de ler: a arte de ler (final de ser-se crítico) é tão criadora como a do escritor; inclusive, é fatalmente mais criadora, já que a obra, no ato limitado da escritura, tem apenas uns possíveis significados, e no ato infinito da leitura tem incontestáveis!

Procurei Barthes e uns dos seus livros mais conhecidos, *Le Degré zéro de l'écriture* (Paris, Editions du Seuil, 1953). E neste livro excepcional, indaguei sobretudo a respeito do pensamento de Barthes em relação ao que é estilo. Oxalá me trouxesse algo de novo e me erguesse para outros rumos! Pura desilusão. Barthes não diz nada de novo, não acrescenta nada ao que já sabia, não modifica minha noção automática de estilo, confirmada despois junto de escritores e críticos peninsulares. O tão conhecido crítico francês, nas páginas 19 e 21 desse seu livro, diz-nos tautologicamente: "Qualquer que seja seu refinamento, o estilo tem sempre algo de bruto; é uma forma sem destino, é o produto de um impulso, não de uma intenção, é como uma dimensão vertical e solitária do pensamento. As suas referências estão ao nível de uma biologia ou de um passado, não de uma História. Não é de nenhuma maneira o produto de uma eleição, de uma reflexão sobre a Literatura. É a parte privada do ritual, se eleva a partir das profundidades míticas do escritor e se desenvolve fora de sua responsabilidade".

"Caminho que nos leva..."

Tudo isto é peninsular e nada deve a Barthes. O ilustre crítico francês não adianta uma linha ao que é pensamento de um Fidelino Figueiredo, de um Pio Baroja ou de um Miguel de Unamuno.

Para Findelino Figueiredo, o estilo é o transunto do homem e da sua paisagem interna, delineada adentro do espírito do próprio artista. Transunto significa cópia, traslado, imagem, reflexão. Significa o que Barthes propõe, esse caráter de coisa bruta que se impõe pela sua revelação, nascida de um impulso e não de uma intenção. Significa o tal "caminho que nos leva..."

Para Miguel de Unamuno, "el estilo es el alma hecha cuerpo y es cuerpo hecho alma" (seu artigo "Cuerpo y alma del estilo", publicado no *El Imparcial*, 19-V-1924, e recolhido em *Alrededor del Estilo*. *Obras Completas*, tomo XI, pag. 809). O próprio estilo de Unamuno foi isso, uma expressão inquieta de algo poderosamente vivo e inevitável. No seu livro *Vida de Don Quijote y Sancho*, Unamuno recomenda: "Si quieres, mi buen amigo, llenar tu vocación debidamente, desconfia del arte, desconfia de la ciencia, por lo menos de eso que llaman arte y ciencia y no son sino mezquinos remedos del arte y de la ciencia verdadeiros. Que baste tu fe. Tu fe será tu arte, tu fe será tu ciencia". E, logo depois, precisava o seu conselho que era um ir ao encontro daquela "forma sem destino e algo bruta", definida por Barthes: "Procura vivir em continuo vértigo passional dominado por uma pasión cualquiera. Sólo los apasionados llevan a cabo obras verdadeiramente duraderas y fecundas".

Se o estilo que define os escritores e é a sua marca de produção, temos que a única diferença entre escritores está em ter ou não ter profundidade de alma, paixão interna, bestialidade indomesticável para as ideais e sentimentos. Escrever com estilo não é juntar palavras com um sentido mais ou menos preciosista, não é um despreocupado ofício de tudo o

que é mais intensamente humano e universal. Ter estilo em arte não é o mesmo que "literatismo" ou "vistuosismo". Sim, a única divisão entre escritores é a de serem ou não serem profundos. E o único mérito de qualquer literatura nacional é também o ter ou não ter essa profundidade primitiva. O que não mergulha nesse algo "bruto", poderá viver pela propaganda de turno, mas não conviverá com os séculos. Morrerá como nasceu: um nato-morto!

Pio Baroja é outro escritor que meditou sobre o estilo. Na sua obra *La Intuición y el Estilo* (Biblioteca Nueva Almagro, Madrid, 1948, 321 páginas), no capítulo nono, que abrange vinte páginas, encontramos algo que nos confirma e o confirma: o caminho que nos leva a auto-encaminhar-se. Realmente, Baroja distingue estre estilo interno e externo. O primeiro preside a eleição de um assunto e dá o tom à obra literária (a parte que se impõe ao artista). O segundo vai realizando seus fins de um modo objetivo. Um imprime uma direção e o outro a realiza. Com esta advertência, no caso de Baroja, tão estilista, experiencia: "nem o estilo interno é somente interno, porque se exterioriza, por fim, com claridade, nem o estilo externo é apenas coisa de fora, porque também tem a sua raiz no fundo psicológico do autor". A ideia central de Baroja, desde um ponto de vista psicológico – que é o de Barthes –, é a de estilo como uma manifestação de personalidade humana, tal como pode ser o falar, o sorrir e o andar. Simplesmente a ideia de personalidade em Baroja era a de Schopenhauer: nas motivações não significa nada contra a fundamental irracionalidade e cegueira do impulso volitivo. E parece ser também a de Roland Barthes, com sua referência psicológica a um produto de impulso e não de uma intenção. É sempre triste verificar que a fama de um escritor nem sempre representa algo de novo para o decisivo pensamento. Este tão afamado Barthes defraudou-me na minha mais ingênua expectativa.

O Estado de S. Paulo, domingo, 1º de junho de 1975.

Primeiro Caderno, p. 16

"Roland Barthes, antes de tudo, um escritor", por Gilles Lapouge

PARIS – Desconfiávamos disso há muito tempo, ou melhor, sempre desconfiamos, mas desta vez as provas são claras: em seu último livro, minúsculo, encantador, brilhante como uma jóia, *Barthes par Roland Barthes*, fica mais do que evidente que Barthes é, antes de tudo, um escritor, um poeta, um homem que se deleita com as palavras, ama as frases, tem mania pela articulação da sintaxe, e não o teórico intimidador que fingiu ser durante 20 anos.

Em várias oportunidades, já víramos luzir, sob a máscara do doutrinário, olhos zombeteiros, sorrisos silenciosos e vivos. Em certos momentos, o teórico chegou até a cabular aula, partindo para o campo, dando cambalhotas nas florestas das palavras e nos trazendo na volta uma braçada de cores resplandecentes, de arco-íris de palavras. Foi, por exemplo, este maravilhoso livro que se chama *L'Empire des signes*, que relata uma viagem de Barthes ao Japão, um poema quase perfeito. Mas cada uma dessas escapadas poderia ser classificada como um pequeno período de férias ou uma fraqueza e sabíamos que logo um censor, um "superego", levaria o aluno Barthes de volta à classe e o obrigaria a retomar suas equações linguísticas, análises semiológicas ou trabalhos sobre a "intersexualidade".

Agora, com *Barthes par Roland Barthes*, a pergunta tem outra colocação. A fase teórica de Barthes deve ser considerada encerrada? Depois de errar durante 20 anos entre o Caríbdis da linguística e o Cila da semiótica, Ulisses teria finalmente reencontrado Ítaca e sua pequena Penélope, a literatura? E este percurso expiatório por terrenos que não haviam sido trilhados pelas ciências humanas, viagem que durou 20 anos, não foi uma maneira de conjurar uma paixão exclusiva, a paixão pela literatura?

Muitos críticos seriam tentados a interpretar assim *Barthes par lui-même* e tiram do livro, segundo suas preferências ou ideologias, conclusões opostas. Alguns congratulam-no: finalmente Barthes volta ao aprisco, à tribo dos poetas e dos prosadores, perdemos um teórico mas ganhamos um grande escritor. Outros lamentam: o destacado crítico comunista Barberis, escandalizado com este pequeno livro, mostra que, ao longo de sua viagem, Barthes perdeu uma parte preciosa da carga que levava, a esta parte chama-se a história, a prática, a ciência, enfim, as qualidades positivas. E Barberis denuncia em Barthes "um aristocrata vergonhoso" que merece apenas um castigo: entrar para a Academia Francesa.

Crítica Criativa

Mas todos estes julgamentos são igualmente errôneos. Barthes é esperto, astucioso, uma contradição viva. Não cava um túnel sem arranjar um contratúnel. Brinca de esconde-esconde perpetuamente, finge estar aqui quando está lá. Fugindo às definições, sempre em caça, donjuanesco, Roland Barthes é o próprio movimento, fazendo com que seja artificial dividir sua vida em cortes sucessivos. Poderíamos talvez falar em dosagens consecutivas, combinações químicas constantemente variáveis, que ora privilegiam o trabalho teórico , ora o trabalho criativo. Seria até divertido destacar a presença do poeta exatamente nos textos mais teóricos. Com Barthes, a crítica tornou-se criação. Neste sentido, ele é um grande contrabandista. Passa a vida a cruzar fronteiras, acampando em todas as divisas. Quando, por exemplo, declara à alfândega uma obra sobre Michelet; no fundo falso desta obra existe um pequeno tratado sobre a sensualidade.

Por outro lado, é possível que em seu último livro, fingindo oferecer-nos um texto sobre ele mesmo, exista um "tratado sobre o estilo". Contudo, se cedermos às nostalgias universitárias e tentarmos disciplinar este talento que, sob uma aparência ordenada e até minuciosa, na verdade é arrastado por um grande evento de anarquia, *Barthes par lui-même* permite que encontremos algumas pistas. Este escritor de vanguarda, que há 20 anos participa de todos os ataques perpetrados contra os postos avançados, naquela *no mans land* onde passam apenas os soldados da linha de frente e nunca o grosso da infantaria, tem uma genealogia perfeitamente clássica. Primeiro, porque ele próprio o declara e, além disso, porque seu texto exala o perfume característico, situando-se na filiação direta de Gide e Valéry, com alguns olhares invejosos para o lado do inatingível Proust.

Mas Proust, Gide e Valéry não só não foram escritores do futuro, como também, na própria época em que viveram, nunca figuraram entre os grandes desbravadores de territórios. O jovem Barthes vivia no tempo em que Antonin Artaud lançava suas imprecações, inventava o teatro da crueldade. Barthes podia igualmente conhecer a infernal e fascinante busca interior deste espírito excepcional que foi Georges Bataille. Do exterior, vinham obras que abalariam o mundo literário como a de Faulkner e, no entanto, os mestres de Barthes foram Gide e Valéry. Em outras palavras, no momento das grandes fantasias da adolescência e quando todo jovem sonha com as amazonas ou as aventuras impossíveis, Barthes optou decididamente pelos jardins à francesa, pelos horizontes moderados, pelo prazer fino dos destiladores da linguagem. A esta altura, eclode a guerra e do outro lado da guerra, a paisagem já não é a mesmo. Entra-se em um outro território, violento e perigoso, desbravado por Jean-Paul Sartre. E neste ponto, parece que voa em pedaços toda a certeza do amante das palavras que era Barthes. Sartre trazia toda espécie de inovação: a matéria espessa da História, a linguagem simultaneamente brilhante e viscosa da filosofia alemã, o poder dialético. E Barthes confessa que a descoberta de Sartre foi decisiva.

Versatilidade

Porém, a partir deste momento, manifesta-se uma das características de Barthes: sua incapacidade de se fixar e, felizmente, ele não será um sartriano. Poderíamos tachá-lo de versátil ou influenciável. Mas não seria verdade. Em primeiro lugar, existem poucos espíritos mais generosos do que ele, homem aberto, acessível, curioso em relação a tudo e a todos e, consequentemente, permeável a tudo que lhe parece forte. Por exemplo, é impressionante ver sua

capacidade de renovação e a maneira como este homem que dominou toda a pesquisa teórica do pós guerra ouve pesquisadores bem mais jovens do que ele e clama bem alto a dívida que tem para com moços como Philippe Sollers ou Julia Kristeva. E o segundo motivo é que Barthes é, antes de tudo, um homem que se aborrece. Talvez porque seu cérebro compreende tudo rápido demais, ele fica entediado logo que desmonta o funcionamento de um sistema e precisa passar para outro.

Além disso, esta impaciência se produz não apenas no campo da pesquisa teórica, mas até no domínio do prazer pelo texto, pela literatura, pela palavra. Por exemplo, maravilhoso leitor que é, tem uma maneira surpreendente de ler: "Se um livro me aborrece – e um livro me aborrece facilmente – abandono-o. Tenho bem pouco tempo para ler, exceto à noite, assim, antes de dormir". E esta "inconstância" é encontrada também no que se refere às próprias palavras. Barthes tem a estranha doença de achar que as palavras se desgastam. Descobre uma palavra, apaixona-se por ela, utiliza-a o tempo todo, mas depois sua atração diminui até desaparecer. Parte ele, então, em busca de uma nova palavra. "Sou muito sensível ao viço das palavras – declarava ele recentemente –, donde este gosto pelos neologismos e, inversamente, a seu desgaste". Dessa forma, da fraqueza que é a capacidade de se entediar, Barthes tirou uma característica positiva, um impulso essencial para sua vida, isto é, para sua obra. E podemos compreendê-lo melhor acompanhando o itinerário singular que seguiu.

Por natureza, pela formação burguesa, pelo senso de equilíbrio ou de moderação, ele não pertence à raça dos grandes aventureiros do espírito.

Se estivéssemos dispostos a comparações náuticas, diríamos que ele não é nem um sedentário, nem um grande descobridor, encaixando-se mais na qualidade dos marinheiros de cabotagem que exploram ao infinito os mínimos detalhes de todos os litorais, mas sem nunca cruzar a linha do horizonte. Mas agora, talvez pela primeira vez, ele se encontra numa paisagem indiscernível. Mesmo que não tenha abandonado o trabalho de teórico – e felizmente, pois é tão sutil e profundo seu texto neste campo – a tentação literária brilha em seus olhos. Imaginamos assim que ele dará o passo e voltará as costas a 20 anos de trabalho teórico, abandonando também a pele de "professor" na qual sempre se envolveu – embora às vezes fosse apenas como um costume de teatro ou uma máscara – imaginamos assim que ele sonha com um romance. Ele explica-se numa entrevista à revista *Nouvelles Littéraires*: "Seria eu um futuro romancista? Quem sabe. Sua pergunta é muito boa, não porque suscite uma resposta muito fácil em mim, mas porque em mim toca algo muito vivo que é o problema, se não do romance, pelo menos do romanesco. Na vida cotidiana, sinto por tudo que vejo e ouço uma espécie de curiosidade, quase de afetividade intelectual, que é da natureza do romanesco. Há um século, sem dúvida, eu passearia pela vida com um caderno de anotações de romancista realista. Mas hoje não me imagino compondo uma história, uma anedota, com personagens com um nome próprio, enfim, um romance. Para mim, o problema – o problema do futuro, pois tenho muita vontade de me por a trabalhar neste campo – será encontrar pouco a pouco a forma que separaria o romanesco do romance mais profundamente do que eu já fiz até o momento".

O entrevistador insistiu, fazendo a seguinte pergunta: "Se o senhor escrevesse um romance, todos achariam que seria uma grande mudança e que sua obra crítica teria sido como uma longa tomada de impulso?" Responde Barthes: "Gosto muito desta imagem, mas ela daria crédito à ideia de que minha vida de trabalho teve um sentido, uma evolução, um objetivo e que nele encontraria sua verdade. A esta ideia de um tema unitário, prefiro o jogo do caleidoscópio: dá-se uma sacudidela e as facetas de vidro se colocam em outra ordem. O que acho mais difícil de assumir, se fosse escrever um romance, não seriam os problemas ligados à "grande forma", mas simplesmente por exemplo, dar um nome próprio aos personagens ou usar o particípio passado".

Nostalgia Clássica

Estas observações talvez expliquem a curiosa posição ocupada por Barthes, tanto na teoria, quanto na poesia e, contudo, nem em uma, nem em outra. No fundo, sua nostalgia

inconsciente talvez seja por um mundo circular e pleno, um mundo coerente repousando em suas certezas, o mundo clássico, aquele que tinha continuidade, progressão e sentido, centrado no homem, senhor e ordenador dos objetos do universo e da matemática das sociedades. Em tal universo Barthes certamente teria seguido um itinerário bastante parecido com o de Valéry, mas acontece que ele surgiu num mundo onde todas as certezas desmoronaram, voaram aos pedaços, um mundo onde o sujeito, o ego de Descartes, pulverizou-se sob as iceivnt e pulverizou-se sob as invectivas de Freud, um mundo onde as sociedades descobriram-se alienadas. A felicidade literária tornou-se então uma felicidade a um tempo proibida e falsa, pois só poderia funcionar num cantão artificialmente protegido, em meio a um universo em derrocada. E foi por esta brecha que o amante das palavras deixou precipitarem-se as ciências humanas, a linguística, a semiologia que sua inteligência excepcional transformou em instrumentos de uma precisão perturbadora no campo da crítica literária. E hoje que, com a idade, Barthes volta à sua pura paixão literária – reproduzindo o que os psicanalistas chamam de "a liberação do que foi reprimido" – continua a existir o mesmo problema: como escrever um romance com um personagem num mundo em que o homem nada mais é que uma formação casual submetida às leis do inconsciente, como escrever uma história com um começo e um fim quando deixamos a duração tranquila e linear dos tempos clássicos para entrar no caos da temporalidade, como mesmo dar ao personagem de um romance um "nome", ou seja, assumir sua criação como fazia Deus na época em que Deus não estava em apuros? Naturalmente, é um pouco absurdo imaginar o itinerário de um espírito tão multifacetado, tão cambiante, tão sagaz, mas apresentamos a proposta aqui como uma hipótese, um esboço. O certo é que este vai-e-vem encantado e agoniado do literário para a crítica e da crítica para a poesia permitiu a Barthes a criação dessa obra sem precedentes – não uma das maiores, mas uma das mais interessantes de nosso tempo.

O Estado de S. Paulo, domingo, 23 de novembro de 1975.

Primeiro Caderno, pp. 40-41

"Intervir na história, a intenção da vanguarda francesa", por Gilles Lapouge

O papel desempenhado atualmente pela vanguarda literária européia, especialmente a francesa: os problemas formais e a busca de novas definições.

Problemas puramente formais? Sim, essa é a primeira impressão. Não devemos esquecer que as investigações da crítica literária moderna têm três fontes: a linguística moderna, criada pelo suíço Saussure, os formalistas russos e os trabalhos do Círculo de Praga. Quanto ao estruturalismo francês que, por intermédio de Barthes, de Genette (ou mesmo pela influência de homens como Lévi-Strauss para a etnologia, de Lacan, para a psicanálise, ou Foucault para a filosofia) exerce uma poderosa atração sobre a crítica literária, não esconde seu desdém por tudo o que é significação. Estuda os sistemas, os mecanismos, as combinações, mas não significações. Portanto, à primeira vista, pode-se pensar que a crítica francesa, encarcerada no seu trabalho científico sobre a forma, está separada de todos os dramas que nossa época segrega. Ao contrário do imediato pós-guerra, dominado por Jean-Paul Sartre, a vanguarda atual parece ignorar soberbamente a influência da história, a ação do homem sobre si próprio, sobre a sociedade e sobre o tempo, para apenas dedicar atenção ao funcionamento do pensamento, a organização da palavra e do texto. A França regressaria, pois, a uma de suas mais constantes manias: a criação de obras belas, mas desligadas de seu tempo, o reaparecimento da doutrina da "arte pela arte". A literatura encontraria sua finalidade em si própria. Ela seria uma metáfora da história de Narciso, de tal forma ocupada a interrogar-se, a admirar as cores e movimentos de seu reflexo, que estaria

sempre em perigo de se inclinar demasiado sobre sua imagem, ao ponto de se afogar, como fez Narciso. Exemplo deste narcisismo funesto: a maior parte dos romances franceses descrevem um escritor escrevendo seu romance e não conseguindo. O romance publicado é, portanto, o fracasso desse mesmo romance.

Ora, tudo indica que esta aparência é enganadora. Pelo menos os escritores de vanguarda a recusam. A maior parte, longe de se querer estranha à sociedade, afirma-se como escritor *engagé*. É justamente aqui que reside a ambiguidade da vanguarda atual, sua secreta vertigem mas, talvez, também o ponto onde alcança o verdadeiro trabalho de ruptura que se esforça por operar.

Sinais deste engajamento? O mestre da vanguarda, Roland Barthes, pode parecer afundar-se nas sutilezas da forma. Contudo, este trabalho sobre a forma reaparece (como se diz de um rio que "reaparece" após uma passagem subterrânea) estranhamente no campo da história. Basta pensar em um de seus livros, *Mythologies*, no qual Barthes se limita a examinar, pela análise estrutural, fenômenos comuns, mesmo triviais do nosso tempo: publicidade, moda, o "Tour de France", o futebol etc... Cada um desses fenômenos é analisado sem preconceito, de maneira impassível, como quem decifra uma escritura. Ora, o resultado é esse: iluminando os segredos desses fenômenos, Barthes distribui uma luz inédita sobre os alicerces de nossa sociedade, da sensibilidade do tempo. Seu discurso transforma-se, então, sem o declarar, numa das mais duras críticas da alienação e, em certa medida, do sistema capitalista. A ascese estruturalista (ou semiótica, neste caso) parece assim operar três tempos: um fenômeno é extraído de seu tecido histórico. É auscultado em si, fora do tempo, fora da nossa sociedade, apenas em seu funcionamento. Mas esta análise fria tem, em seguida, o efeito de esclarecer o sistema histórico, econômico ou social, cujo objeto de estudo é o produto. O estruturalista, portanto, só se afasta dos problemas do tempo para regressar *in fine*.

Outro exemplo: existem dois grupos rivais de ultra-vanguarda: *Tel Quel*, brilhantemente dirigido por Phillipe Sollers, e *Change*, conduzido por Jean-Pierre Faye. Há alguns anos um e outro se declaravam comunistas, tentando seduzir os dirigentes do partido. Esta rivalidade era totalmente ridícula.

Foi possível ver assim se enfrentarem nas colunas do jornal comunista *L' Humanité*, normalmente mais preocupado com questões de salários ou de greves, Faye de um lado e Sollers de outro. Discutiam como trapeiros a interpretação possível de um poema obscuro de Mallarmé, de uma habilidade linguística de Jakobson ou de Chomsky. A polêmica à volta do "camarada" Mallarmé provocou muitas gargalhadas, mas traía uma vontade obstinada: Faye, como Sollers, queriam sinceramente "ir ao povo", mesmo se tinham escolhido como guia um personagem tão estranho como o "camarada" Mallarmé.

Terceiro exemplo: Michel Foucault é, certamente, mais filósofo do que romancista ou crítico, mas podemos considerá-lo como escritor (e um grande escritor. Ele maneja uma linguagem suntuosa, simultaneamente negra e brilhante, muito lírica). É um homem fascinado pela poesia e a literatura (um de seus mais belos livros, sobre o escritor francês Raymond Roussel, é um dos modelos da crítica de vanguarda). Ora, a obra de Foucault é nitidamente *engagée*. Escrever sobre a loucura e impulsionar a antipsiquiatria é já se inscrever no campo social, e em um dos seus pontos nevrálgicos, lá onde as tensões de uma sociedade, as figuras da história, se enredam inextricavelmente, para formar o nó górdio que é a doença mental. Mais diretamente ainda, o último estudo de Foucault sobre as prisões tem dimensão política, mesmo subversiva: é um dos locais onde se dissimula e se revela mais brutalmente a contradição das sociedades presentes. E pode esperar-se o mesmo quanto aos trabalhos que ele agora prepara sobre a sexualidade.

Podíamos multiplicar os exemplos, mas estes chegam para estabelecer que a vanguarda francesa está marcada por uma intervenção no campo da história. E é necessário sublinhar isto: não há, de um lado, a obra destes homens, e de outro, seu comprometimento como pessoa privada. Não. Os dois momentos estão tão ligados que são o mesmo. É a obra filosófica de Foucault em si própria que é política. É porque eles investigam, sob os fulgores da significação,

as permanências do combinatório, que as obras de Foucault, e mesmo de Barthes, funcionam como fogueiras.

Fica uma questão: por quais labirintos a interrogação sobre a forma atinge esse estranho "regresso à história" (como a psicanálise fala de "retorno do reprimido")? É uma pergunta complexa. Antes de propor uma explicação, podemos assinalar que o fenômeno não é inédito: lembremos o surrealismo, antes da guerra. Eis uma escola que se apresentava com pura festa verbal. "Escrita automática", produção de textos que quase atingiam a "bugiganga", o gosto pelo bizarro, pela "boniteza", uma escola devorada pela obsessão estética. Mas, o que se vê, na realidade? Primeiramente as suas personalidades mais fortes engajam-se: Aragon e Eluard, ao lado dos comunistas, André Breton nas fileiras trotskitstas. E hoje, como 50 anos de recuo, podemos perceber que o surrealismo revolucionou a vida de todos nós, inventou novas sensibilidades. A cara das nossas cidades é ordenada por ele, a publicidade, etc... Isto são intervenções no campo político e social. E, em maio de 68, durante as grandes revoluções da Sorbonne, a maior referência não era Marcuse, como foi dito irrefletidamente (ninguém conhecia Marcuse à altura, salvo especialistas), mas sim o surrealismo (os grafites da Sorbonne eram surrealistas, assim como os principais slogans, o recurso à imaginação, a espontaneidade, o apelo à festa, à comunicação, o desdém pela sociedade de consumo, etc.). Essas afirmações podem parecer pouco categóricas, mas maio de 68 demonstrou verdadeiramente que o surrealismo conservava, após meio século, loucas energias políticas. No que respeita à vanguarda atual, que é muito diferente do surrealismo e que produz um trabalho menos brilhante, porém mais rigoroso, esperam-se igualmente abalos, verdadeiros sismos, nos alicerces de nossa sociedade.

O descompasso entre a criação e a crítica: a crítica que se basta a si mesma e a que acompanha realmente as direções atuais da literatura de criação.

Em primeiro lugar, não existe apenas a crítica formalista, de inspiração ou de método semiológico. Há outros caminhos entre os quais é necessário citar pelo menos dois. Primeiramente, a crítica de influência psicanalítica, um esforço para estudar o sentido, a significação das obras, com instrumentos que se parecem com os utilizados por Bachelard quando estudava "a imaginação material" no campo das quatro substâncias fundamentais (água, terra, ar e fogo). Esta crítica psicanalítica, por exemplo, a de J. P. Richard, realiza uma refeitura, por vezes surpreendente, de grandes textos clássicos, Chateaubriand ou Proust. Entenda-se que a idéia não é psicanalisar Proust ou Chateaubriand, mas decifrar sua obra como um analista lê as formações de um sonho.

Segunda direção: vê-se finalmente aparecer uma crítica marxista inteligente com Pierre Barberis e sua escola. Eles acabam de publicar uma enorme história literária da França, feita segundo o método marxista, que tem como efeito fazer naufragar algumas glórias inúteis e reabilitar alguns escritores até agora ignorados (por exemplo: não se poderá mais estudar o século XVIII francês – e mais largamente o "século das luzes" – sem levar em conta duas extraordinárias figuras de padres franceses bem mais avançados do que Diderot, na ordem do pensamento materialista: um é o padre Meslier, o outro um monge que, com Rousseau, é o mais poderoso filósofo francês de seu tempo, dom Deschamps). Por outro lado, Barberis pôde demonstrar que a obra de um escritor tão reacionário, monarquista mesmo, como Balzac, era, na realidade, analisado pelo método dialético, bem mais progressista que um historiador de esquerda, como Michelet (que era efetivamente de esquerda), mas prefigurava sobretudo o humanismo lamuriento dos reformistas radicais-socialistas (crítica ideológica que nada retira do gênio literário e histórico de Michelet, um dos mais fortes cérebros do seu século).

Quanto à crítica de vanguarda, a mais nova, a que se esforça por organizar, a partir da linguística, uma espécie de "ciência da literatura" (a este respeito parece que um, pelo menos, destes críticos, Barthes, considera hoje com melancolia a possibilidade de uma tal ciência), é preciso reconhecer que ela não acompanha muito de perto o trabalho da literatura atual: um homem como Barthes multiplicou ensaios luminosos sobre a literatura clássica, ensaios vão de Racine a Chateaubriand. Mas quando este tipo de crítica se debruça sobre romances de hoje é,

quase sempre, sobre romances que correspondem às normas de crítica de vanguarda. Existe aí uma lacuna gigantesca. Seria muito curioso saber que tipo de leitura Genette, ou Todorov, ou Kristeva, fazem de não sei quem, de Michel Tournier, por exemplo, para tomar um bom romancista, ou de Troyat, para falar de um escritor nulo. Por outro lado, é preciso admitir que esta crítica de vanguarda efetuou um trabalho essencial ao colocar no centro da problemática presente três escritores do passado: Nietzche, Antonin, Artaud e, principalmente, o mais novo, o que continua inesgotável – George Battaille (basta citar seus ensaios sobre *Le notion de dépense*, sobre *La littérature et le mal*, sem esquecer obras de criação: *Madame Edwarda*, *Le bleu du ciel*, etc.).

Fica uma última interrogação: a nova crítica não terá devorado, não seus próprios filhos, como Saturno, mas seu próprio objetivo, quer dizer, a literatura de criação? Há alguma verdade nisto. Tem-se a sensação de que a crítica, agora, pode "girar" sozinha, funcionar no vazio, falar eternamente sobre nada, ou então sobre si mesma, sobre seu trabalho de crítica, fora de qualquer suporte de ficção, de romance, de poema. As obras críticas de um Roland Barthes, de um Michel Butor, têm nível de obras de criação. Mas será isto novo? Não creio. Um homem como Valéry, o que foi, senão um extraordinário crítico? Dir-se-á que um Valéry pertence ao nosso tempo e que seu caso, como o de Barthes (mais próximos um do outro, aliás, do que se imagina), revelam uma época saturada de cultura, votada à artificialidade, ao comentário e não à criação. Mas isso não me parece justo. Já Montaigne notava que os escritores só sabem "glosar e entreglosar-se". Ele queria dizer que a matéria-prima de qualquer literatura é a própria literatura. No campo da arte, Maltraux mostrou que um pintor trabalha menos a partir das figuras do mundo que a partir das imagens que coloca, no momento em que ele aparece, o museu imaginário do passado. E, para avançar mais longe no tempo, Homero tinha uma noção muito aguda desta espécie de autonomia da literatura, visto que pretendia que os deuses só fabricassem acontecimentos para permitir aos homens do futuro fazerem poemas com esses acontecimentos. No fundo, esta discussão leva ao problema etnológico da "cultura" e da "natureza". Lamentar uma crítica que se coloca ao nível da criação é ter nostalgia de uma espécie de primitivo, de visceral, que estaria ao nível da poesia imediata, da criação espontânea, da inspiração que cai subitamente sobre a cabeça, tudo isto definindo, se quisermos, o apelo da natureza, enquanto a crítica, com seu gosto pela reflexão, seu equipamento científico, o fato de vir depois da criação, estaria no campo da "cultura". Ora, estas distinções – natureza-cultura – tornam-se cada vez mais confusas e duvidosas, mesmo no campo da etnologia. A natureza não existe; toda civilização é exemplo de cultura, não de natureza. Lévi-Strauss demonstrou que o pensamento mais selvagem era, para a obra, uma artificialidade, uma lógica tão constrangedora, e talvez ainda mais, que as maneiras mais soltas, menos ritualizadas, das sociedades europeias. Na verdade, acredito que mesmo o criador de uma obra de ficção, por mais natural que ele seja, é o primeiro crítico. É um homem que compõe um texto, e esse texto não é a realidade, mas apenas sua equivalência. Mesmo os marxistas abandonaram a teoria da literatura-reflexo, quer dizer, essa ilusão, essa miragem, segundo a qual a peça escrita seria o reflexo direto transparente, da luta de classes, das condições sociais do tempo. Uma obra de crítica ou de criação funciona da mesma maneira: é um texto escrito sobre, ou a propósito desse outro texto que é o tempo em que vivemos. Neste sentido não me espanta nada que um homem como Borges nos afirme que a poesia é, sem dúvida, a erudição levada ao apogeu. E estas idéias não são novas: a Bíblia, quando fala do verbo, a Cabala judia, a cabala alquímica, etc., todas as grandes instâncias do passado sabem que, no começo, era o verbo, ou o discurso. A natureza é talvez um discurso. E claro, o perigo é "descolar" cada vez mais um texto (o texto escrito, o texto crítico) do outro texto, que é o discurso da história. Mas acredito que é importante ter, ao lado dos historiadores tradicionais, historiadores de acontecimentos e de sua interpretação, e ao lado mesmo de historiadores de idéias, homens que do passado apenas estudam seu discurso, e desse discurso sua forma. É o que fez Barthes quando comentou Sade, Loyola e Fourier (um escritor revoltado, um criador de ordem religiosa e um utopista do século 19). São três figuras conhecidas. Até agora, só se estudava Loyola, nós o situávamos em relação a uma certa vontade política do Ocidente, coincidindo com o nascimento

do capitalismo moderno. Se estudávamos Sade, nós o concebíamos como o representante último e mais radical da filosofia das luzes, quer dizer o único (talvez com dom Deschamps, de que falei mais acima) verdadeiro materialista do seu século. Ora, Barthes ignora todo o tecido histórico. Utiliza cada um destes três homens como simples produtores de textos. Chama-lhes de resto, *logotetas*, quer dizer, criadores de linguagem e, por isso mesmo, revolucionários radicais. O trabalho então fica sendo este: redigir uma história das condições de possibilidade do discurso dos homens, e do funcionamento desses discursos. Isto não me parece provocar a reparação da literatura dos problemas gerais, mas seguir-lhe o curso, que é paralelo e interrupções, em simbiose com o trabalho da história, simultaneamente porque a literatura é impregnada pela problemática do tempo e porque, por sua vez, irriga o discurso da história.

Os novos rumos da crítica e sua tendência a igualar obras de significação diferente, por ficar ela presa a métodos de investigação que excluem juízo de valor.

Como poderia uma tal crítica pretender realizar juízos de valor? Em nome de que valores? A partir do momento em que se afirma fazer obra científica, quer dizer, propor uma análise segundo critérios objetivos e universais, tudo o que depende do gosto, da preferência, desaparece. Mesmo a beleza é um valor vazio de sentido desde que se reconheceu que, para um sapo, o ideal feminino é um sapo fêmea, que, para o Ocidente atual, o ideal feminino evolui entre a Vênus de Milo e Rita Hayworth, enquanto numa outra cultura julgará belo o que nós consideramos feio. Todo julgamento de valor, por mais puro e ascético que seja, baseia-se em um código implícito, limitado, uma série de "modelos" inconscientes que nos foram legados por educação, esfera geocultural, história, etc... Uma crítica verdadeiramente científica não pode aceitar esta intrusão em seus vereditos, seja da subjetividade, seja da relatividade de todo sistema de valores. A crítica de vanguarda está, portanto, condenada a considerar apenas o "funcionamento" do texto, a maneira como suas partes se conjugam umas com as outras, a montagem do discurso, seu modelo retórico, etc. Sem dúvida, uma tal crítica permite penetrar profundamente nas bases do texto e iluminá-las, talvez pela primeira vez, e isto sem o forte coeficiente de subjetividade que se atribui à crítica pisicanalítica. Mas em boa lógica ela não tem o direito de dizer: "este texto é belo". Ela o diz, contudo, indiretamente, quanto mais não seja pela escolha dos objetos que aceita contemplar. Apenas uma muito pequena aristocracia literária tem possibilidade de ser colocada sob os microscópios desta crítica. Aristocracia compósita, visto que engloba, de um lado, os autores mais noturnos, mais raros (de Mallarmé, grão-sacerdote, a Lautréamont ou Bataille) e, de outro, o vasto território de literaturas marginais (romances policiais, populares, histórias em quadrinhos, velhos romances sentimentais do século 19, textos de folclore, etc...). Mas gostaríamos bastante que o paladar delicado destes críticos apreciasse textos menos prestigiosos de vez em quando. Lembro-me que, há vinte anos, um crítico literário me dizia: "Kafka é um grande escritor, mas teve também a sorte de ter críticos muito inteligentes. Estou convencido que, se a mesma crítica examinasse uma obra como a de Flaubert, veríamos multiplicar-se os territórios visitados por Flaubert". Esse trabalho foi depois brilhantemente realizado e Flaubert tornou-se uma espécie de "mestre" do romance moderno. Mas quantos outros escritores não tiveram, ainda, direito ao bilhete de entrada que distribuem com avareza os severos guardiães da nova crítica. De forma que esta crítica, que se confessa incapaz de qualquer julgamento de valor, é, ao mesmo tempo, a mais subjetiva, a mais sectária, visto que se consente debruçar-se sobre alguns efeitos. Os outros servem apenas para o inferno da vulgaridade. Note-se, por fim, que esse olhar branco, inerte, que a nova crítica deita sobre o texto, acaba por indispor essa mesma crítica. Uma vez mais, Roland Barthes é o pioneiro neste ponto. Ele, que apoiava há 30 anos toda a crítica de vanguarda, tenta agora libertar-se das prisões que construiu à sua volta, e nas quais seus camaradas, menos vivos e hábeis, se estiolam. A prisão científica, por exemplo. Como uma enguia, ele desliza sobre os escolhos em que seus colegas esbarram. O título de seu penúltimo livro é todo um programa: *O Prazer do texto*. Assim se reintroduz o gosto, a subjetividade, esse imperceptível tremor da palavra escondido na letra.

As direções atuais do romance e da poesia na França e as contribuições de experiência como a do *nouveau roman* .

Como tenho a sorte de não pertencer de forma alguma à crítica de vanguarda, tenho também a de exprimir opiniões pessoais, subjetivas. E começo por protestar contra o ostracismo com que a crítica francesa atinge alguns setores, com o único pretexto de que eles são apreciados por um público vasto. É o caso, na minha opinião, de um homem como Jean Giono, autor de uns cinquenta romances faustosos, cujos mais célebre se chamam *Le hussard sur le toit*, *Angelo*, *Un roi sans divertissement*, etc. Ora, se me arrisco a dizer em alguns círculos parisienses que Giono me parece um grande criador, mais virado para o futuro do que para o passado, olham-me com um pouco de compaixão e mudam de conversa, como se eu tivesse dito uma grosseria. Junto a Giono, podemos citar os antigos, Aragon e principalmente Malraux, cuja fecundidade, o gênio, são mais evidentes que nunca. Na camada mais jovem, menos conhecida, elimino, evidentemente, todos os romances do tipo Hervé Bazin, Robert Sabatier, Emmanuel Robles (e seria fácil citar-se uma centena de outros autores igualmente medíocres e conhecidos). O *nouveau roman* ? Esta escola só interessa pelas teorias avançadas. Quanto aos romances que produziu, se alguns revelam valor, é porque foram escritos por romancistas de talento, e não porque esses escritos obedeciam à teoria do *nouveau roman* (o que há de trágico em Van Gogh, ou sublime em Renoir, não é a teoria impressionista, é o gênio de alguns desses pintores). Se Robbe-Grillet escreveu belos livros (*Les Gommes*, *La Jalousie*), esses textos interessam mais pelo diabólico engenho da intriga do que pelas laboriosas criações do estilo *nouveau roman*. Os primeiros romances de Michel Butor (principalmente *L'emploi du temps*) eram notáveis. Finalmente, Claude Simon (*La route des Flandres*, *Histoires*) é, de todos os que se declaram pertencer ao *nouveau roman*, um dos mais "frequentados". Se deixamos a esfera do *nouveau roman*, defrontamo-nos com uma tal proliferação que hesito em proferir qualquer nome. Retenho apenas dois: J. M. G. Le Clézio, primeiro, que tem virtudes de visionário, mas cuja obra é covarde, fácil, mal escrita, desalinhavada, e, principalmente, Michel Tournier, que escreveu uma obra-prima (*Vendredi ou Les limbes du Pacifique*) e dois livros de qualidade – *Le roi des Aulnes* e *Les Météores*. É dele que se espera a obra mais poderosa. É o único a possuir uma imaginação "mítica".

Acrescento ainda que, por razões sem dúvida históricas, que mereceriam um ensaio completo, há trinta anos que a criação francesa, a verdadeira imaginação, passou inteiramente para o lado das ciências humanas e da filosofia. O psicanalista Jacques Lacan, o etnólogo Lévi-Strauss, o marxista Althusser são os verdadeiros descobridores. Já perseguidos, de resto, e sem dúvida em breve ultrapassados, por uma notável nova geração, gente de 30 a 35 anos. A geração da guerra da Argélia, se se quiser. Brilhantíssima.

A tendência da crítica atual de apequenar, por assim dizer, a significação da obra literária, ao vê-la, sobretudo, como um sistema de signos, formando um mundo particular, quase desligado da realidade contingente.

Para completar o desenvolvimento do que me sugeriu o primeiro item, farei considerações um pouco à margem da questão. Quero falar do que se chama "engajamento" em literatura, sua intervenção no quotidiano, no debate político, nos caminhos da história. É da tradição que uma parte da literatura seja comprometida. Para nos limitarmos a uma época recente, na França, após a guerra, o modelo do "engajamento" em literatura era o de Sartre: obra de idéias, mesmo de ideologia, obra que analisava, criticava, denunciava as desgraças, as injustiças da sociedade contemporânea. Mas por mais fecundo que seja esse comprometimento, esbarra em limites. Primeiro segrega um terrível tédio, como que fabrica, por exemplo, em grandes quantidades, a literatura realista socialista, com seus kolkozes, antigos combatentes, bons operários stakhanovistas, etc. Mas mesmo que nos afastemos do pálido realismo socialista, e por muito grande que seja o talento, chega-se a uma altura em que a literatura, se quer ser puro reflexo da vida, se confessa ultrapassada pela vida e se reconhece inapta para para pintar esse reflexo em toda sua violência. É afinal o que diz o excelente livro do mal conhecido James Agee

– *Louons maintenant les grands hommes*, em francês –, livro escrito por um jovem jornalista americano sobre os pobres plantadores de algodão do Alabama nos anos da grande crise americana. James Agee ficou tão impressionado com o horror da vida desses camponeses que, em vez de realizar uma simples reportagem, escreveu um enorme livro, um verdadeiro grito. Nesse livro, Agee começa pela tentativa delirante de descrever, por palavras, o equivalente do que viu no Alabama. Depressa, compreende a loucura de tal tentativa. Nunca poderá rivalizar com as coisas por meio das palavras. E confessa sua derrota: "Neste ponto – exclama – se pudesse, não escreveria mais. Haveria fotografias. O resto seriam pedaços de tecido, restos de algodão, torrões de terra, palavras soltas, bocados de madeira, peças de ferro, frascos de odores, pratos de comida e de excrementos. Os livreiros olhariam isto como um fato novo. Os críticos murmurariam: "Sim, mas será arte?"

Por todas estas razões a geração pós-sartriana modificou sua maneira de se engajar no estrato político. Em vez de dirigir seus esforços para o conteúdo, aplica-se na forma. Por outras palavras, se intervém no terreno político ou histórico, é num terreno que é, imediatamente, o seu: a palavra como tal.

O que iluminou o trabalho efetuado no mundo inteiro, mas especialmente na França, desde há vinte anos (na sequência de Marx, mas principalmente de Freud e Nietszche) é que a alienação, a sujeição dos homens se opera também, e principalmente, ao nível da linguagem. Lutar contra a exploração dos países subdesenvolvidos pelos países ricos, ou pelas multinacionais, denunciar o arbitrário, a injustiça das instituições, mostrar o rosto tenebroso do capitalismo (ou do socialismo), tudo isto está muito bem mas, abaixo deste nível, há um outro nível: o da linguagem. Não devo alongar-me: estas análises são conhecidas. Desde que nascemos, um mundo não só de objeto mas, principalmente, de palavras. Somos inscritos no registro civil como um "nome"; censuram-nos, elogiam-nos, com palavras. Na escola nos ensinam palavras. Toda esta rede de linguagem envolve a vida de todos em um casulo, uma camisa de força, tão mais perniciosa quanto ela nos é tão familiar, tão instintiva, que não nos apercebemos de sua tirania. Ora, é este sistema de palavras, gramatical, retórico, linguístico, que nos permite, por um lado, reconhecer as forças do mundo, por outro, o transformar. Assim, da maneira que uma linguagem encara a realidade, dissocia ou reagrupa os elementos, depende toda a ação humana. Dou apenas alguns exemplos. Sabe-se hoje que os gregos não dividiram o espectro luminoso da mesma maneira que nós, de tal forma que as cores vistas por um grego não eram, de forma alguma, as mesmas que vemos. É certo que isto não tem consequências políticas, mas mostra o poder da linguagem. Que se decomponha o espectro luminoso desta ou daquela maneira, e é a própria cor do universo que muda. Outro exemplo: os movimentos feministas, muito poderosos na França, dedicam a parte mais violenta de suas críticas e ação à linguagem. As mulheres estão persuadidas que a sujeição da mulher, sua rejeição da esfera do poder, sua servidão, para além de causas evidentes como as conjugais, econômicas e outras, se explicam pela alienação da linguagem feminina. Todo o discurso do mundo, e mesmo aquém do discurso, todo o sistema de nomeação das coisas, o vocabulário, a divisão dos conceitos, as organizações retóricas, foram concebidas e praticadas pelos homens. Enquanto a linguagem não for submetida pelas mulheres a uma crítica radical, nenhum desenvolvimento real da condição feminina está à vista. Poderíamos sorrir diante do fato de as mulheres do Movimento de Libertação Feminina recusarem, na maior parte, usar um nome de família. Contudo, sua análise é correta. Esse nome, que é o de um homem (pai ou marido) é sempre a marca da posse masculina. É, evidentemente, um exemplo grosseiro, mas mostra como funciona a alienação das mulheres pela linguagem. Na realidade, todas as categorias que estão à nossa disposição foram talhadas por homens. E as mulheres eram obrigadas, de boa ou má vontade, a submeter-se às exigências decretadas por essas categorias.

Assim, podemos falar de um combate ininterrupto entre as **palavras** e as **coisas**. A história é tecida de ações, batalhas, guerras, fomes, coroações e revoluções, mas cada um desses acontecimentos é articulado sobre palavras. Primeiramente, as palavras que desencadearam a ação (exemplo banal são os enciclopedistas franceses, principalmente Rousseau, e a revolução de

1789) mas, mais sutilmente, as palavras que acompanharam o ato, que fixaram esse ato na memória dos homens e que conferem, assim, ao ato, sua energia e direção. Exemplo: a batalha de Bouvines, na França, em 1215, é considerada como um dos momentos dramáticos da luta pela hegemonia entre a França e as outras potências. Esta batalha foi sempre descrita como um choque fabuloso, sangrento, entre as superpotências. Ora, a historiografia moderna estabeleceu que esta batalha foi, na realidade, minúscula, grotesca e que, no máximo, teria provocado a morte de cinco soldados. Contudo, devido a cronistas, poetas, à infinita palavra tecida sobre ela durante séculos, a batalha desempenhou um papel permanente na história europeia. As palavras, num primeiro tempo, substituíram-se à coisa e, num segundo tempo, engendraram novas coisas.

Se aceitamos esta idéia, se se revela que as coisas são modeladas pelas palavras (e isso a todos os níveis, indivíduo, sociedade, história, religião...), então é preciso deduzir que se pode exercer intervenção política, ou histórica, com a simples utilização, seja pelo conteúdo (modelo utilizado por Sartre), seja pela forma, modelo de toda a literatura que se formou na França a partir de Mallarmé, e que fazia da literatura seu próprio objeto. Por outras palavras, os escritores engajados da vanguarda francesa seriam aparentados a uma espécie de dinamitadores que colocam suas cargas nos recantos do discurso universal, nos sistemas retóricos, léxicos ou gramaticais, que cada um de nós se faz do mundo. Seria necessário citar mais uma vez Barthes, cujo texto, por movimentos quase imperceptíveis, arruína as certezas da linguagem clássica (e em consequência, todo o sistema de valores, todas as hierarquias e ordenamentos da sociedade tradicional), mas também outros, na primeira fila dos quais o argentino Cortázar, ou o escritor de gênio que é o francês Jean Genet, ou Joyce, ou – entre os mais jovens, Philippe Sollers.

A linguagem torna-se incerta. Ela, que formava o terreno das nossas certezas, o solo sobre o qual repousava a totalidade de nossos haveres, de nossa moral, de nossos sistemas sociais, eis que se esboroa e afunda. Pensávamos avançar no asfalto e era o pântano, a areia ou a lama. A linguagem entra no que Nathalie Sarraute, penso (ou talvez Sartre, a propósito de Nathalie Sarraute), chama a "era da suspeita". Exerce, pela sua simples, duvidosa, equívoca e opaca presença, uma crítica radical de todas as certezas legadas pela sociedade burguesa. Este vacilar de todos os valores por via da linguagem, é um dos mais poderosos avanços realizados para a "desalienação dos homens". É apenas necessário acrescentar isto: a linguagem é astuta. Mal a atingiram e deslocaram, para dar hipóteses à liberdade, já se reforma, se refunde e enrijece como uma couraça. De novo, aperta os homens em seus laços. É o que já acontece, à medida que a linguagem liberta da vanguarda se petrifica, se torna dogmática e acadêmica. As petrificações andam depressa. Não foram necessários vinte anos para que a palavra conquistadora da vanguarda, palavra de aventura e acaso, se transformasse em algo de vulgar, uma espécie de catecismo.

A posição de Solzhenitsyn, como escritor e político, nos círculos intelectuais europeus.

Escrevi várias vezes em *O Estado* artigos sobre Solzhenitsyn e gostaria de precisar bem minha maneira de ver, dissipar algumas ambiguidades possíveis. Por que atribuí ao autor de *Gulag* esta importância? Em primeiro lugar, por razões que expus mais acima. Que se passou? Há primeiro o *Gulag*, os campos de concentração se Stalin. Desde 1935 que muita gente suspeitava de sua existência, mas era difícil prová-lo. Num segundo tempo, morto Stalin, eis a desestalinização. As revelações sucedem-se. Pouco a pouco a atrocidade é revelada em toda a sua amplitude. A consciência Ocidental é atormentada. A visão do mundo se modifica. Mas tudo isto se mantém ao nível do relato, do relatório. Aí aparece Solzhenitsyn que descreve com gênio o *Gulag*, os 30 milhões de mortos (ou talvez 60 milhões, os arquivos da noite são vagos). Claro que ele revela pormenores, precisões, acusações inéditas, mas de uma maneira geral descreve uma paisagem que já conhecíamos. Ora, como Solzhenitsyn é um soberano da linguagem, seu livro fulmina todo o planeta. Agora, e para sempre, penso eu, haverá o mundo de antes da publicação de *Gulag* e outro depois da publicação. Dizendo de outra maneira, as palavras, mais uma vez, traduzem as coisas, metamorfoseiam todas as coisas do futuro. Este é um primeiro ponto do meu interesse.

O segundo é mais fundamental. Bem ou mal, considero que toda ação da esquerda ocidental, e principalmente a europeia, foi endividada durante dezenas de anos, bloqueada, pela recusa sistemática em denunciar o horror estalinista. Houve um gigantesco erro tático. Jean-Paul Sartre, que tem gênio mas não é um bom tático político, justificou este erro dizendo que "não se pode levar Aubervilliers ao desespero" (Aubervilliers é um bairro proletário de Paris, tomado por Sartre como um símbolo, querendo dizer mais ou menos isto: a única esperança do proletariado reside na luz socialista. É necessário não massacrar esta esperança, denunciando os crimes cometidos por Stalin em nome desse mesmo socialismo). Hoje, Sartre, desde 1968 violentamente anticomunista, reconheceu o terrível erro que, então, cometeu e, com ele, toda a esquerda francesa não comunista. Quanto mais tempo a esquerda francesa recusava reconhecer que o socialismo estalinista (modelo, até há dez anos, da maior parte dos socialistas) tinha criado um monstro, mais ela era desvalorizada, reduzida a um balbuciar, sem credibilidade. A denúncia que poderia fazer da alienação capitalista, do horror de um capitalismo cada vez mais selvagem, bem podia refinar-se. Sua palavra continuava silenciosa, emudecida, apagada pela monstruosidade soviética.

Numa segunda fase, a esquerda francesa compreendeu que não podia mais calar. Então, procedeu ao equilíbrio do terror, se assim se pode dizer. Dizia constantemente: "Sim, é verdade, Stalin não foi muito decente, mas, enfim, Franco também não". Isto é habitual e cansativo na França. Dedico-me, em Paris, a um programa de televisão semanal que organiza debates à volta de temas centrais do nosso tempo, com escritores ou filósofos de diferentes ideologias. Ora, estes debates são constantemente bloqueados por esse "equilíbrio do mal". Quero dizer com isto que, na falta de argumentos, as pessoas de direita ou da burguesia interpelam as pessoas de esquerda a propósito de Stalin, e as pessoas de esquerda replicam, falando de Pinochet. Não é assim que se avançará na metamorfose do mundo.

Ora, quanto a mim, produziu-se um acontecimento importante que desembaraçou nosso futuro desta nauseabunda hipoteca stalinista, que foi a revolta estudantil em maio de 68. Aí, num elã de uma espontaneidade incrível, milhares de jovens rejeitaram conjuntamente a sociedade capitalista e a sociedade comunista soviética, e isso em nome de um outro modelo indeciso, não formulado, cujo primeiro mérito, de resto, é o de continuar a se procurar, enquanto os dois outros, lamentavelmente, já se encontraram. Toda a problemática vacilou nesse dia. Sem dúvida, ainda só sentimos os primeiros frêmitos, mas é um trabalho de sapa de longo fôlego. Para mim, em todo o caso, que nunca fui stalinista, nem comunista, acho que nada é mais saudável que a denúncia atual pela esquerda francesa, do estalinismo. Parecia-me sinistramente simplista justificar os horrores estalinistas exibindo os da CIA, os capitalistas brasileiros que fazem morrer de fome os colonos do Amazonas ou do Maranhão, ou os militares chilenos. É preciso denunciar com a mesma violência, e sem os ligar uns aos outros, o comunismo soviético e os "Pinochets" do mundo inteiro.

Para além disto, outras questões se põem. Toda uma parte da esquerda francesa não deixa de alargar suas denúncias. Primeiramente, a falência soviética foi debitada a Stalin. Solzhenitsyn fez justiça e, com argúcia, demonstrou que o câncer tinha raízes mais profundas e começara em Lênin. Uma geração de filósofos franceses muito jovens, agrupados ao redor de André Glucksman, vai mais longe: segundo estes investigadores, é na doutrina mesma que a monstruosidade estalinista estava contida. É, portanto, o marxismo como tal, que uma parte da esquerda francesa ataca violentamente, reencontrando, asism, os pensadores socialistas e utopistas franceses do século XIX, que o poder esmagador de Marx jogou na sombra por um século. Uma coisa é certa, em todo o caso: se a França foi, depois da guerra, o mais brilhante centro de estudos marxistas, em particular com o trabalho excepcional de Althusser, hoje a figura de Marx já não ocupa o centro da reflexão. Não é estranho que um pensador tão sério como Foucault, tão inovador, não siga o caminho de Marx?

Ainda uma palavra: esta posição é desagradável. Aproxima-me de pessoas com quem nada partilho. Nada pior do que companhias ou aprovações duvidosas. Porque neste capítulo uso a mesma linguagem que usa um homem de quem admiro a força e a honestidade, mas que está

nos antípodas de mim, Raymond Aron, e, com ele, todo o pensamento "reformista", quer dizer, o que deseja o reforço do *statu quo*. Creio, contudo, que é preciso aceitar esta cruz, esta "penitência". O alvo teórico e prático é, a meus olhos, demasiado importante para que se hesite. Enquanto não for saudada a hipoteca soviética, não vejo saída para o trabalho da esquerda europeia. Estou, de resto, tanto menos incomodado por caminhar um pouco com os reformistas, quanto já percebo o fim do túnel, onde nossos caminhos vão novamente divergir. Dois navios podem cruzar-se na noite, ocupar por um instante no mesmo lugar no mundo e, contudo, dirigem-se para margens diferentes. Mas essas margens só se deixarão perceber quando forem limpas do lixo colocado nas suas praias pelo *Gulag*. Quanto a Solzhenitsyn, se tenho a maior admiração por seu gênio literário, sua força sobre-humana, sua fantástica inteligência tática no combate que conduz contra Stalin, minha simpatia não vai mais longe. Aliás, um homem endurecido e forjado no fogo de tais infernos, se sai vivo, não seria um homem de ferro? Último comentário: dele apenas retenho a denúncia das carnificinas e dos estaleiros da morte. Do resto, já se sabe que sua posição geral é claramente reacionária. As afirmações delirantes que proferiu há pouco nos Estados Unidos não permitem equívocos. Deste ponto de vista existem, na martirizada inteligência soviética, homens de gênio talvez menos amplo, mas que me parecem mais preocupados com o futuro de que com o passado, ao contrário de Solzhenitsyn.

Nota – Amigos franceses asseguram-me que tais análises podem aplicar-se a países superdesenvolvidos, do tipo da França, mas sem adaptação a países mais expostos. Estou convencido de que isso é um erro. A verdade não se divide. Nestes domínios, que são fundamentais, a única tática continua a ser a verdade.

O Estado de S. Paulo, domingo, 17 de outubro de 1976.

Suplemento Cultural, pp. 4-5.

"Sartre e a situação da literatura", por Leyla Perrone-Moisés

Uma distância de quase trinta anos separa o último volume das *Situations* de Sartre do primeiro da série, publicado em 1947. A primeira obra do autor – *L'Imagination* – data de 1936. No decorrer desses quarenta anos, Sartre se manteve como uma figura proeminente no cenário intelectual e político da França, primeiramente como o grande teórico, romancista e teatrólogo do Existencialismo, em seguida, como o pensador e ativista político, cujas palavras e ações podiam ser contestadas, mas estavam sempre fadadas a alcançar larga repercussão.

Nos anos 60, a estrela de Sartre entrou em eclipse parcial, enquanto os estruturalistas ocupavam o primeiro plano: Lévi-Strauss, Foucault, Althusser, Lacan e Barthes vieram nortear (ou desnortear – leia-se como se quiser: pejorativamente ou elogiosamente) todas as reflexões acerca do homem, de sua lógica, seu inconsciente, sua linguagem e suas práticas.

As fórmulas incisivas em que Sartre conseguira vazar a filosofia de Heidegger apresentavam as marcas do tempo e do uso, soavam já como uma velha cantiga demasiadamente ouvida. As novas indagações sobre a linguagem, suas relações com o mundo e sua ação sobre o mesmo, tornavam aparentemente obsoleto seu conceito de "literatura engajada". Concomitantemente, suas opiniões e atitudes políticas se destacavam menos entre as de toda uma massa de teóricos marxistas, empenhados em lutas comuns ou sutilmente conflituosas. Em 1968, uma nova geração marxista colocou em questão todos os mandarins, mesmo os de esquerda, e Sartre acompanhou a maré ao mesmo tempo que, em parte, esta o submergia.

Durante a década de 60, Sartre permanecera como um valor intelectual e político reconhecido, mas temporariamente colocado entre parênteses. Seu nome era menos citado, nos debates teóricos e críticos, do que lembrado para encabeçar assinaturas em listas de protestos de solidariedade. Com o refluxo da vaga estruturalista, a partir de 1970, e também graças ao relativo

distanciamento que o tempo conferiu à sua obra, deixando-a assentar nas prateleiras, seu nome voltou progressivamente à pauta, e uma estrela ascendente, Barthes, declarou que Sartre seria em breve relido e reestudado por aqueles que o haviam esquecido, ou por aqueles, mais novos, que não tinham tipo oportunidade de o conhecer. (Uma pesquisa recente, na França, revela que eram raros os jovens leitores de Sartre).

De qualquer modo, Sartre só pode agora ser relido, pois a perda quase total da visão encerrou sua carreira de escritor e forçou-o a orientar-se para outras práticas de linguagem. Como esta que agora vem a público em *Situations X*, livro constituído, em grande parte, de entrevistas gravadas e transcritas por outros.

A grande vantagem (que pode servir de consolo) para o público é encontrar, nessas entrevistas, um Sartre que nunca apareceu em suas obras: coloquial, especulativo, por vezes divagante e quase sempre bem humorado. Um Sartre "em processo", diferente do Sartre assertivo e tenso de suas obras escritas. Como se ele realizasse, assim, diretamente, um projeto que tinha em 1971 e abandonado pela força das coisas: a complementação de sua autobiografia por uma "ficção transparente".

O volume se divide em duas partes: textos políticos e entrevistas sobre si mesmo. Os textos políticos foram escritos entre 1971 e 1973 (dois prefácios, uma conferência e um artigo) e estão ligados a determinadas situações históricas da esquerda francesa. As entrevistas ocupam dois terços do volume.

Na primeira parte, falando de sua obra sobre Flaubert, Sartre trata, uma vez mais, de problemas literários. Diz como, partindo da antipatia que tinha por um autor, através de um esforço de empatia, pôde chegar ao prazer crítico. O objetivo da obra era "mostrar um método e mostrar um homem", temperando o imaginário do retrato com a objetividade do método, compondo assim um romance verdadeiro.

Como em outras obras críticas, em seu *Flaubert*, Sartre beira o determinismo: segundo ele, Flaubert era *fadado* à passividade por ser filho mais novo, *predestinado* à neurose por sua situação familiar, social e histórica. Até mesmo sua atitude diante da arte era uma fatalidade: "A história do espírito objetivo leva um escritor que, em 1835-1840 se propõe a escrever, a tomar uma posição neurótica do pós-romantismo, isto é, a Arte pela Arte".

Entretanto, como em outros escritos, Sartre é inteligente demais para cair nas armadilhas de seu próprio método. Assim, escapa ao determinismo pelo seu velho conceito de *necessidade da liberdade*. Escolher a literatura foi, para Flaubert, o exercício da liberdade em situação. De qualquer modo, Sartre continua apegado à concepção do século XIX de que "a obra é o homem". Opõe-se frontalmente à teoria do texto, e acredita que só se pode estudar um autor quando se dispõe de outros documentos além do texto. Esta foi, aliás, uma das razões que o levaram a escolher Flaubert: "Quando se tem uma correspondência em catorze volumes, tem-se o homem".

Surpreendentemente, nessa entrevista, Sartre anunciava que o último volume da obra seria um "estudo textual", onde ele tentaria utilizar as "técnicas estruturalistas". Este projeto seria posteriormente abandonado, como todos os outros projetos de obra escrita.

O simples projeto era entretanto surpreendente, à primeira vista, porque são conhecidas suas posições contrárias ao estruturalismo, considerado como a "última barragem ideológica oposta pela burguesia ao marxismo" (*L'arc* nº 30*)*. Sabe-se que ele censurava, no estruturalismo, seu imobilismo a-histórico. Mas, menos comentadas do que essas recusas, existem as ressalvas que ele fez a respeito: "Não sou em nada hostil ao estruturalismo, enquanto o estruturalista permanecer consciente dos limites desse método"; "Não contesto as estruturas, nem a necessidade de analisar seus mecanismos, mas a estrutura, para mim, não é mais do que um momento do prático-inerte. Ela é o resultado de uma práxis que supera seus agentes". Ora, muitos estruturalistas endossavam totalmente essas ressalvas sartreanas, sua crítica sendo assim aplicável só ao estruturalismo de pura descrição, e não àquele que utiliza o método apenas como uma porta de acesso à obra literária.

O fato é que Sartre nunca teve uma posição simplória diante da literatura. O próprio conceito de "literatura engajada" sempre foi mais sutil em seus escritos do que nos de seus seguidores. Só em alguns momentos de consciência infeliz, ou de necessidade estratégica, fez declarações peremptórias sobre o engajamento literário; mas logo se apressava a nuançá-las. Ele sempre reconheceu a ambiguidade da prática literária, que se perde ao querer dizer o mundo tanto quanto ao querer dizer a si mesma. Quando certos militantes lhe pediram que escrevesse um "romance popular", negou-se a fazê-lo, por "não acreditar em nenhuma literatura a serviço da revolução".

De qualquer modo, para Sartre, hoje, a literatura é coisa do passado. Pode-se falar sobre ela, mas não se pode mais fazê-la, nem mesmo como minipraxis: "Não há mais literatura", afirma ele nessa entrevista sobre Flaubert.

Na segunda entrevista, Sartre é interrogado (quase diríamos: acusado) por Simone de Beauvoir, acerca de luta feminista. Desde o início da entrevista ("*Eh bien Sartre...*"), Simone assume um tom de inquisidora, ao qual Sartre se submete gentilmente, como um menino a uma reprimenda materna. Aliás, as reprimendas não faltam. Quando Sartre se refere à sua infância, Simone salta de dedo em riste: "Mas você ficou adulto! Por que ignorou a opressão de que as mulheres são vítimas?" Sartre vai-se defendendo como pode, e as perguntas de Simone vão-se tornando cada vez mais afirmativas e menos interrogativas. As respostas de Sartre são cada vez mais curtas, até chegar ao reconhecimento puro e simples da culpa de machismo e falocracia: "Você exagera um pouco, mas, enfim quero crer que é verdade". Aos poucos, ele parece recitar a lição que lhe ministra Simone, o verdadeiro Sócrates desse diálogo: " – Você reconhece a especificidade da luta feminina? – Certamente. Não acho que ela decorra da luta de classes". E Simone, num tom satisfeito; "Para mim o feminismo... etc". Como as perguntas vão ficando cada vez mais longas, e as respostas cada vez mais curtas, o interrogatório chega à concessão definitiva: "É possível, com efeito, que um melhor conhecimento de si, mais interior, mais preciso, pertença sobretudo à mulher e menos ao homem. O homem é mais facilmente enganado e mais facilmente cômico. A sociedade dos homens é uma sociedade cômica".

Essa entrevista é a melhor demonstração de que qualquer discurso, por mais justa e libertária que seja a causa defendida, pode tornar-se triunfalista e totalitário. E uma prova evidente de que a mulher pode oprimir o homem, o que apenas inverteria os dados de uma situação injusta, criando, talvez, uma outra "sociedade cômica".

A última entrevista é o "Auto-retrato aos setenta anos", antes parcialmente publicada na revista *Le Nouvel Observateur*. Como balanço geral de vida e de obra, ela constitui o mais completo documento de Sartre sobre Sartre. Se nos lembramos da famosa fórmula existencialista "A existência precede a essência", somos tentados a ver, nessa entrevista, algo como uma quase-essência sartreana, na medida em que sua existência já se fez destino e a proximidade da morte permite que essa existência seja entrevista como essência.

A atitude de Sartre com relação a sua cegueira é reveladora de uma postura existencial que se torna, de certa forma, essencial. Trata-se de alguém que perdeu "o único objetivo de sua vida: escrever", e que vê, assim suprimida, "a atividade real de seu pensamento". Reconhecendo ser, "antes de mais nada, um homem de escrita", e sabendo que é tarde demais para mudar, Sartre não se revolta nem se deprime, mas aceita, simplesmente, sua situação. Nessa atitude, não há nenhum traço de heroísmo ou de estoicismo. É, antes, a atitude cartesiana de um *honnête homme* do século XVII ("é preciso aceitar as coisas como elas são") e, ao mesmo tempo, a postura "civilizada" de um autêntico parisiense ("não se deve fazer drama"). A mesma postura é tomada diante de morte: "Não que eu pense nela, nunca penso nisso; mas sei que ela virá (...). Simplesmente, sei que estou no último período de minha vida e que, portanto, certas obras me estão proibidas (...). O importante, para mim, é que aquilo que era feito para ser feito, foi feito. Bem ou mal, pouco importa, mas, em todo caso, isso foi tocado por mim.

E depois, restam dez anos; "É tempo de fazer as malas".

Quanto à vida passada, nenhum ressentimento, nenhum remorso ("Nunca me sinto culpado, e não o sou"), mas também, nenhum ufanismo ("Qualquer um vale tanto quanto eu",

disse ele em *Les Mots*). Esse equilíbrio vem de um exercício da vontade: "Decidi que tinha dito tudo o que tinha a dizer. Poderia dizer o contrário, mas não quero dizê-lo. "Tudo isso é dito sem vestígios de modéstia afetada, mas num tom absolutamente justo (já que sinceridade e verdade escapam ao domínio do verbal, e o que aqui temos é um discurso sobre a existência). De sua obra, Sartre julga merecedores de atenção os seguintes livros: As *Situations*, *Saint-Genet*, *La critique de la raison dialectique*, *Le Diable et le bom Dieu* e *La Nausée*. "É o que fiz de melhor". Sobre a glória, as observações de Sartre são igualmente moderadas. Reconhece ter sempre desejado a celebridade e verifica que, "uma vez obtida, ela não muda nada: a gente continua tão injustificado quanto antes". Em nenhum momento ele se assume como "personagem". "Sei que existe uma imagem de mim mas, precisamente, é a dos outros, e não a minha". Nunca nenhum romantismo, isto é, nenhum excesso. Sempre a justa medida da razão. A relação com Simone de Beauvoir é qualificada como "uma graça única, porque se trata de uma relação de igualdade". Essa relação amorosa inclui o máximo de severidade: "Não tem sentido fazerem-se críticas que não sejam muito severas, quando se tem a sorte de amar aquele ou aquela que se critica". Os sentimentos excessivos são sistematicamente recusados: "Não, a admiração é um sentimento que supõe uma inferioridade com relação àquele que se admira. A estima é o verdadeiro sentimento que se pode exigir de um homem com relação a outro". E o mesmo equilíbrio é buscado no autojulgamento: amar a si próprio excessivamente ou detestar-se corresponde, nos dois casos, a "perder a posse de si mesmo".

Em suma, se alguma lição se pode tirar da autoanálise de Sartre, esta é uma lição clássica: "Não fui tapeado por nada, não me decepcionei com nada. Vi pessoas boas e más – as más, aliás, só o são com relação a certos objetivos; escrevi, vivi, não há nada a lamentar (...) A vida me deu o que eu queria e, ao mesmo tempo, ela me fez reconhecer que não era grande coisa. Que se pode fazer?" Temos a impressão de que Sartre representa a síntese dialética das personagens antinômicas do de Molière. Este Alceste, que pretende mudar o mundo pela revolução, fala com a fleugma filosófica de um Philinte, que há três séculos dizia: "Aceito tranquilamente os homens como eles são". Seria a essência sartreana uma essência, cartesiana? A entrevista (e o livro) termina com uma grande gargalhada; e Sartre observa; "É preciso conservar o riso". Lembramo-nos, novamente, das personagens de Molière: Alceste "– Como a brincadeira é sem graça"; Philinte "– Mas, a sério, que quer você que se faça?" *Politique et autobiographie, Situations X*, Paris Gallimard, 1976, 226 ps.

O Estado de S. Paulo, domingo, 6 de fevereiro de 1977.

Primeiro Caderno, p. 22.

"Barthes, a contestação da linguagem numa linguagem brilhante", por Gilles Lapouge

Porque ele é um dos grandes professores franceses, mas também um dos escritores mais ilustres de nossos dias, era inevitável que Roland Barthes fosse eleito para o Collège de France – uma das mais nobres "escolas" do Ocidente. Mas ao mesmo tempo – porque Barthes é um personagem sutil, inclassificável, escorregadio – devia-se esperar que sua aula inaugural marcasse uma data um pouco estranha na história da instituição.

E foi exatamente o que aconteceu: o novo eleito pronunciou um discurso impossível de classificar – uma espécie de "aporia", de paradoxo incompreensível, no qual cada uma das palavras era como bomba – e reduzido a cinzas pelo ambiente no qual foi feito, pelo aparato que o envolvia. O que foi em sua essência o tema da aula inaugural? Uma crítica radical, extrema, da noção de "poder" e de seu exercício: um tema comum, a bem dizer, pois o poder é por tradição um dos alvos preferidos desses "intelectuais de esquerda", dos quais Roland Barthes é uma das mais perfeitas ilustrações.

Mas Roland Barthes deu a esse tema banal uma força e uma violência – violência silenciosa e como que friorenta, medrosa – muito grande pelo fato de o poder, para ele, situar-se na totalidade do corpo social, em todos os instrumentos de relacionamento entre os homens, e porque, afinal, para esse amante da linguagem, para esse escritor e crítico, para esse "semiólogo", o lugar privilegiado, e o mais inquietante, do poder, sua gramática e sua sintaxe, era precisamente o instrumento que utilizava nesse dia, com uma incomparável mestria – a "linguagem".

Citemos Barthes: "Nossa verdadeira guerra é contra os poderes e esse não é um combate fácil: plural no espaço social, o poder é simetricamente perpétuo no tempo histórico: derrubado, abatido aqui, ele reaparece mais longe. Não morre nunca. Façam uma revolução para destruí-lo, e ele imediatamente reviverá, brotará de novo em outra ordem de coisas. A razão dessa vitalidade e dessa ambiguidade é que o poder é o parasita de um organismo transocial, ligado à história inteira do homem e não apenas à sua história política, histórica. Esse objeto no qual se inscreve o poder, desde sempre entre os homens, é a linguagem, ou, para ser mais preciso, sua expressão forçada, a língua (...). A língua, como performance de toda linguagem, não é nem reacionária, nem progressista: ela é simplesmente fascista".

Um paradoxo

Em torno desse tema central, é claro, Barthes elabora análises maravilhosas, sutilezas, mas no momento, limitemo-nos a considerar essa tese: jamais um discurso tão violentamente contrário ao "poder" havia sido pronunciado nesse lugar. Ora, esse discurso torna-se paradoxal e quase louco, porque é feito num dos mais importantes centros de poder da França – e de toda a cultura ocidental – e porque, além disso, ele foi dito magnificamente, utilizando o próprio instrumento do poder, ou seja, a língua. Por vezes, pensando bem, enquanto Barthes falava, denunciava o poder e a linguagem, tinha-se a impressão de assistir a uma cerimônia barroca, na qual um padre celebrava a missa e rendia graças a Deus por provar que Deus não existe e que a missa é uma futilidade.

Examinemos a coisa mais detidamente: primeiramente, o lugar, isto é, o Collège de France. Essa escola é um caso único. Ela parece flutuar na superfície dos tempos e atravessa há quatro séculos todos os meandros do tempo, da história e das revoluções, perpetuando-se em sua identidade. É certo que a Academia Francesa está no mesmo caso, mas ela não representa mais que uma instituição mundana na qual, ao lado de um verdadeiro escritor como Lévi-Strauss, contam-se dezenas de escribas mundanos ou politiqueiros.

O Collège de France é feito de outro material. Os professores que o constituem ocupam em todas as disciplinas a primeira linha, seja nas ciências, com os prêmios Nobel como Jacob ou Lwolf, historiadores como Braudel, Leroy-Laudurie, filósofos como Foucault, etnólogos como Lévi-Strauss, enfim, em todos os setores há a pesquisa mais ativa e mais audaciosa do pensamento contemporâneo. E, além disso, esse poder exerce seu magistério sobre a França sem interrupção, independente dos regimes, desde o Renascimento, desde o reinado de Francisco I.

E, para confirmar que no dia de sua aula inaugural Barthes ocupava o centro do poder intelectual, bastava lançar um olhar na assistência: de um lado, espremiam-se nos fundos, na sala e mesmo nos corredores, centenas de estudantes ávidos de receber a palavra, a "linguagem" de Barthes. De outro lado, viam-se, nas primeiras fileiras, todos os detentores do poder de vanguarda: Lévi-Strauss, Chatelet, Gilles Deleuze, Michel Foucault, Allain Robbe-Grillet, Philippe Sollers.

(Houve no entanto um ausente ilustre: o doutor Lacan, o célebre psicanalista cujo seminário, seguido há 20 anos por toda a vanguarda, será um dia apontado como o personagem mais importante da história intelectual francesa do pós-guerra. Mas Lacan é ele próprio um poder, o poder se desloca ao mesmo tempo que ele, que não tem necessidade de um lugar para exibi-lo. Ademais, Lacan ocupa na paisagem intelectual um posto tão elevado que não tem necessidade de descer ao Collège de France, mesmo para ouvir Roland Barthes, cuja obra refere-se frequentemente a ele).

Mas retomemos essa grande cena de execução, por Barthes, do poder. Primeiramente, ela se desenrola no maior teatro do poder intelectual da França. Em segundo lugar, ela se passa em presença de todos os representantes do poder intelectual. E, finalmente, essa execução da linguagem como poder exprime-se na mais bela das linguagens, uma língua elegante, clássica, toda matizada e cintilante, sustentada por esses instrumentos implacáveis do poder que são uma gramática irrepreensível, uma sintaxe refinada, uma retórica perfeita. De tal forma que o círculo se fecha – é como se, por meio de sua aula inaugural, Barthes tivesse querido mostrar, por uma espécie de pantomima, que o poder é uma Hidra de cem cabeças, que ele é mais forte justo no momento em que o destruímos, que se fortalece na proporção dos golpes que recebe.

Não preciso dizer que Barthes é um espírito muito alerta, muito ágil, para não estar consciente desse extraordinário *imbroglio*, e que, mesmo hedonista impenitente, deve ter experimentado um prazer perverso em colocar em cena esse cerimonial pérfido. Nesse sentido, esse revoltado, doce e terno, esse irredutível maleável, esse revolucionário amável, estava sendo fiel a tudo o que sabemos dele e de sua obra há vinte anos. Obra ao mesmo tempo forte e inclassificável, que se desenvolve em meandros e contradições, e que tem, entretanto, um rigor insuspeito, obra que lança a moda e que a moda jamais consegue alcançar.

Uma ruptura

Essa obra, nós a vimos nascer há pouco mais de vinte anos, num livro que, no início, não foi muito bem compreendido. A própria Editora Gallimard mostrou-se tão indiferente que o manuscrito foi recusado, e Barthes submeteu-o então a uma outra editora, Le Seuil, que até hoje edita seus livros. Esse livro chama-se *O grau zero da escritura*, e marca uma ruptura em toda a crítica literária.

Nele, Barthes delimita o campo de suas investigações futuras, distinguindo a "língua" ("corpo de prescrições e de hábitos, comum a todos os escritores de uma época"), o estilo ("linguagem autárcica que tem raízes apenas na mitologia pessoal e secreta do autor") e "escritura" ("produzida pela reflexão do escritor sobre o uso pessoal de sua forma e a escolha que ele assume dela"). Seguem-se livros de crítica (*Michelet*, *Sur Racine*), que tratam principalmente do estilo, mas, por mais admiráveis que fossem esses estudos, faltava-lhes um instrumento de caráter científico, capaz de estudar, por um sistema de leis estáveis e universais, a linguagem, ou mais precisamente, o "significante".

(O significante designa a forma, por oposição ao conteúdo, mas isso muito a grosso modo, pois é claro que a separação entre a forma e o fundo fica prejudicada a partir do momento em que, para Barthes, um texto é, antes de mais nada, uma combinação de significantes).

Ora, esse instrumento Barthes deveria descobri-lo na leitura do criador da moderna linguística, o suíço Ferdinand de Saussure (os cursos de linguística de Saussure, dados de 1906 a 1911, dominam, por intermédio do formalismo russo, do estruturalismo francês etc., toda a crítica literária moderna e mesmo a psicanálise de um homem como o doutor Lacan). Mas Barthes se limita a aplicar a ciência saussuriana do significante apenas à obra literária. Ele alarga o campo de ação do instrumento saussuriano e aplica-o a vários outros objetos além da linguagem – é o que se chama a "semiologia", a "ciência dos signos".

Nesse ponto, é preciso dizer uma palavra sobre um estranho livro de Barthes, aparentemente menor e frívolo, composto de artigos publicados em jornais – *Mythologies* – e que, no entanto, sob a aparência da ligeireza, é um livro capital, o livro de cabeceira de todos os estudantes há 20 anos. De que trata esse livro? Barthes toma um objeto – um acontecimento banal, comum – e desmonta os seus significantes com um humor devastador, e essa palavra não é tomada aqui ao acaso, pois se trata de um livro político. Assim, ele examina coisas tão comuns como o "Tour de France" ciclístico, o escritor em férias, um cantor popular, etc. E com esses aparelhos linguísticos, explica o papel desempenhado por essa pequena "mitologia" em nossa sociedade.

Filé com fritas

Citemos a análise que ele dedica a essa instituição francesa que é o filé com fritas: "Associado comumente às batatas fritas, o filé transmite-lhe seu brilho nacional. As batatas fritas são nostálgicas e patriotas com o filé. *Paris-Match* informa-nos que após o armistício na Indochina (ou seja, após a derrota de Dien Bien Phu), o general de Castries, comandante em Dien Bien Phu, pediu para sua primeira refeição batatas fritas. E o presidente da associação dos ex-combatentes da Indochina, comentando essa informação, disse: 'Nunca se compreendeu bem o gesto do general de Castries pedindo para sua primeira refeição batatas fritas'. O que queria que compreendêssemos é que o apelo do general não era certamente um vulgar reflexo materialista, mas um episódio ritual de apropriação da etnia francesa reencontrada. O general conhecia bem a nossa simbologia nacional, sabia que a batata frita é o signo alimentar da francesidade".

Vê-se, dessa forma, como, a partir de um objeto trivial, Barthes faz obra política. E isso nos leva de volta à aula inaugural no Collège de France, à tarefa que Barthes designa ao intelectual, ou seja, desequilibrar permanentemente o poder em qualquer parte onde ele funcione, especialmente ao nível das palavras e dos signos, nível sorrateiro, invisível, e portanto o mais perigoso de todos.

Eis em que termos hoje, isto é, em sua aula inaugural, Barthes interpreta sua tentativa das *Mythologies*, e que sentido político lhe confere: "A semiologia, no que me concerne, é parte de um movimento propriamente passional: pareceu-me, por volta de 1954, que uma ciência dos signos podia ativar a crítica social e que Sartre, Brecht e Saussure poderiam reunir-se nesse projeto. Tratava-se, em suma, de compreender ou de descrever como uma sociedade produz estereótipos, ou seja, pontos máximos de artifício, que ela consome em seguida como sentidos inatos, isto é, como coisas as mais naturais. A semiologia (a minha semiologia) nasceu de uma intolerância com relação a essa mistura de má fé e de boa consciência que caracteriza a moralidade geral e que Brecht chamou, ao analisá-la, de o 'grande uso': a língua trabalhada pelo poder, esse o objeto dessa primeira semiologia".

Após *Mythologies*, Barthes prossegue e radicaliza seu projeto, cada vez mais desdenhoso do sentido, da significação de um texto ou de um objeto (no sentido habitual da palavra, sentido ou significação). Procura desmontar todos esses objetos de estudo como uma espécie de sistema de signos, de combinação, cujo programa e jogo formam o sentido verdadeiro. Publica, por exemplo, alguns anos mais tarde, *Le Système de la mode*.

Nesse livro, estudando a moda feminina, Barthes não fala dos vestidos ou das saias, mas apenas da linguagem com a qual os jornais relatam as evoluções da moda, que fica assim reduzida a um simples sistema de signos linguísticos em estado de transformação, o que o semiólogo decifra. Ele age da mesma maneira não só com relação a qualquer espetáculo, como também com relação à obra literária: essa ele encara, se pode dizer assim, pelo exterior, e julga seu estatuto, seu lugar, as rupturas que ela opera, somente por meio de um estudo de pura linguagem.

Duas histórias

Um exemplo célebre é o estudo que Barthes consagra a três grandes "revolucionários" – o jesuíta Loyola, o escritor Marquês de Sade e o utopista francês do século XIX, Fourier. Vários estudos foram dedicados a esses três homens, que tiveram suas obras analisadas dos pontos de vista filosófico, histórico, psicanalítico, etc. Ora, quando Barthes os estuda, não se encontra a menor consideração histórica ou filosófica. O "sentido" desses três homens, ou de suas três obras, é deixado de lado. Para Barthes, o que importa é que cada um dos três fez surgir um novo tipo de "discurso", uma linguagem inédita.

E é só a insurreição linguística que ocorre em Loyola, Sade e Fourier, que o interessa. Para ele, se esses três homens são revolucionários, não é porque Loyola criou a ordem dos jesuítas, Sade o sadismo e Fourier uma utopia. Não, cada um desses três homens representa uma insurreição radical, na gramática, na sintaxe e na retórica.

Para Barthes, poder-se-ia distinguir duas histórias. A primeira seria a dos acontecimentos e dos gestos, as inflexões das guerras ou da demografia, a metamorfose dos costumes ou dos conceitos. A segunda história, que age nos bastidores mas tem maior importância, seria produzida ao nível dos signos. E toda a história universal seria apenas a metamorfose de algumas metáforas e metonímias. Nesse ponto, chegamos num período muito preciso do trabalho de Barthes – nessa época, o estruturalismo francês (eco e retomada do velho formalismo russo) triunfa, toma o lugar dominante que ocupavam até então o humanismo trágico de Malraux ou o humanismo social de Jean-Paul Sartre.

Sem formar uma escola estruturalista, homens tão diferentes como o psicanalista Jacques Lacan, o marxólogo Althusser, o filósofo Foucault, o etnólogo Lévi-Strauss e finalmente Barthes, todos discípulos fascinados de Saussure, aplicam às ciências humanas esse modelo científico que é a "linguística". Por outro lado, nessa época, no plano histórico, a França se sente um pouco insegura, flutuando sobre os acontecimentos, desde o fim da guerra da Argélia e dos grandes sonhos revolucionários. Mas não é essa a última fantasia de Barthes. Haverá outras metamorfoses.

Deve-se dizer que o método rigoroso e austero utilizado pelos estruturalistas acaba por fabricar um mundo quase matemático, no qual mesmo a obra literária, o poema, no fundo não é mais que um desdobramento de uma combinação de palavras. Um exemplo dessa crítica abstrata é o estudo feito por Lévi-Strauss e pelo linguista Jakobson, de um poema de Baudelaire, "Les Chats", no qual toda a força da palavra baudelairiana, tudo o que no poema é irredutível à lógica, é abolido. E Barthes, esse homem sensível, amante dos prazeres e da sensualidade, cai nesse excesso a ponto de sofrer violentas críticas da parte de pessoas que vêem nessa forma de crítica o auge da "desumanização".

Mas o caminho aberto por Barthes parece irreversível, e nele se precipita toda a elite da crítica parisiense. Todos só se interessam por formas, matrizes, metonímias, metáforas, anacolutos e catacreses, enfim, volta-se à logomaquia retórica da Idade Média, e nesse trabalho teórico, de resto brilhante, é a própria obra que morre. Toda essa vanguarda, que se quer presente e mesmo revolucionária no plano político, parece fazer ressurgir, sob uma forma brilhante e mais elaborada, a crítica formalista, para não dizer a velha concepção já gasta da "arte pela arte".

Reviravolta

Mas acreditar que Barthes se fechou num trabalho seco e rebarbativo, tão contrário a seu gênio guloso, voluptuoso e terno, seria conhecê-lo mal. Enquanto toda a *intelligentsia* parisiense nos sufoca com estudos formalistas, nos massacra com poemas decifrados como línguas mortas, poemas vazios de emoção e mistério, Barthes já os abandonou. Como esses intelectuais são lentos de espírito, e Barthes escorregadio como uma enguia, foi com estupefação que seus admiradores e seguidores assistiram à publicação de um pequeno livro seu, em 1973, intitulado *Le plaisir du texte*, no qual o mestre derruba todos os ídolos que ele próprio ajudou a erguer.

Ele faz ressurgir, justo no momento em que são elaborados maçantes estudos formalistas, e por uma espécie de milagre, "o prazer do texto", isto é, esse odor, essa sensualidade, essas ligeiras vacilações e essas pequenas incertezas que, desde Homero, são o charme, a força e a marca da obra literária. De um só golpe, todos os valores que, se acreditava, estivessem mortos pela ação do estruturalismo e de Barthes, reencontram suas cores e sua vitalidade. Que sorte! Temos de novo o direito de dizer que um poema é bonito, que um texto nos toca, nos emociona, que nos preocupamos com a "cientificidade" de um poema tanto quanto com a de uma maçã, e que, ao ler, hoje como há dois mil anos, "sentimos prazer".

Esse pequeno livro é uma espécie de catálogo ou de guia de "prazeres" literários, um tratado do gosto e, para usar uma expressão do crítico Maurice Nadeau, "um Kamasutra da literatura". O crítico seco e científico deu lugar a um *gourmet*, que só pensa em seu prazer. O engraçado é que toda a tropa de vanguarda, que corria atrás de Barthes, cega e surda, preocupada somente em ser de vanguarda, viu-se de repente completamente perdida. Ela se lançou como um

bando de loucos nos caminhos que ele abria, e repentinamente se deu conta de que Barthes não era o mesmo, que fazia uma guinada invisível, que estava colhendo flores em outros campos, enquanto a vanguarda, levada por seu irresistível elã, estava perdida numa floresta científica cada vez mais estéril. Eis, em rápidos traços, os zigue-zagues principais que marcam o percurso de Barthes e que fazem dele, no verdadeiro sentido da palavra, um escritor de vanguarda, um verdadeiro inventor, um homem que abre novos campos, que penetra em geografias até então desconhecidas.

Resta saber como essas expressões diferentes e aparentemente fantasistas de Barthes se ajustam umas às outras e que fidelidade política se esconde por trás desses meandros de seu caminho. Porque Barthes, se não é um escritor *engagé* no sentido corrente do termo, considera-se um *intelectual de esquerda*, em todo caso dotado de uma sensibilidade de esquerda, e decidido a trabalhar em seu campo, para a transformação da sociedade. Mas no seu campo, no campo das palavras.

Já vimos como procedeu no caso das *Mythologies*: demonstrar, pela análise semiológica, que ideologia, que moral operam secretamente sob figuras familiares, tais como o *Tour de France* ciclístico ou o filé com fritas (no Brasil, poderia ser o carnaval, ou a mitologia da Transamazônica, ou a expressão "paulatinamente", ou a "saudade") é um trabalho político porque se trata de mostrar, sob a cinza dos hábitos da mentira, da retórica nacionalista, a nudez das coisas.

Papel do escritor

Da mesma maneira, mostrar que a linguagem é fascista é um trabalho político. É exato que a linguagem forma um tecido do qual ninguém pode sair, e que divide o mundo em categorias (por exemplo, o masculino e o feminino, o sujeito e o predicado, etc.) que são um atentado contra a liberdade do indivíduo. E, diante desse "fascismo" da língua, do discurso, a palavra do escritor, se ela quer ser política, só pode ser uma palavra de ruptura, de subversão.

"A nós, escritores, disse Barthes em sua aula inaugural, que não somos nem cavaleiros da fé, nem super-homens, resta-nos apenas, se posso dizer assim, trapacear com a língua. Essa trapaça salutar, essa fuga, essa fraude magnífica que permite fazer ouvir a língua que não está no poder, no esplendor de uma revolução permanente da linguagem, eu a chamo literatura".

Idéia favorita de Barthes, que já havíamos encontrado em seus últimos livros. Assim, em *Le Plaisir du texte*, de 1973, ele já escrevia: "Texto de prazer, esse que contraria, que incomoda, talvez até leva a um certo enfado e faz vacilar as bases históricas, culturais, psicológicas do leitor". Ou ainda, em seu ensaio sobre Sade, Fourier e Loyola, esse soberbo fragmento:

"A intervenção social de um texto, que não se completa forçosamente no tempo em que ele aparece, não se mede nem pela extensão de sua audiência, nem por sua fidelidade como espelho da situação econômico-social que nele se reflete, ou que ele projeta para alguns sociólogos ávidos de ali recolhê-la, mas antes pela violência que lhe permite sobrepujar as leis que uma sociedade, uma ideologia, uma filosofia, adotam para ficar de acordo com elas mesmas num belo movimento de inteligibilidade histórica. Esse excesso, essa capacidade de sobrepujar, tem um nome: escrita".

Em suma, o escritor seria uma espécie de anarquista, um guerrilheiro que atacaria continuamente o poder, o "fascismo", no ponto mais secreto, mas o mais estratégico de todos os poderes, a própria matriz e também a prisão do poder, isto é, a linguagem. E o escritor combateria no seio da linguagem, derrubando sintaxes, fazendo explodir sentidos, remanejando configurações sintáticas, abrindo à geografia da língua territorios ignorados, num trabalho propriamente político que, além do mais, tem o privilégio de proporcionar prazer ao escritor (entendido naquele sentido anarquista e insurrecional).

É o que diz Barthes em sua aula inaugural: "A semiologia literária seria essa viagem que permite chegar a uma paisagem livre porque sem herdeiros. Nem anjos, nem dragões existem lá para defendê-la. O olhar pode então se orientar, não sem perversidade, sobre coisas

antigas e belas cujo significado é abstrato, caduco. Momento ao mesmo tempo decadente e projético, momento de apocalipse doce, momento histórico do maior prazer".

Maître à penser

Para completar a análise da admirável aula de Barthes no Collège de France, devemos propor ainda duas reflexões. Em seu discurso, Barthes manifesta a certeza de que um certo tipo de homem de letras, em decadência já há alguns anos, desapareceu completamente em seguida às grandes agitações estudantis de maio de 1968 – trata-se do "grande escritor".

"O mito do grande escritor, diz Barthes, depositário sagrado de todos os valores superiores, se decompõe e morre pouco a pouco". Num sentido imediato, o que ele diz é verdade: o *maître à penser* tradicional não existe mais. André Gide foi um *maître à penser*. Mais tarde foi Malraux e Sartre que exerceram esse papel. Todos propunham uma espécie de ética, uma conduta histórica que constituía um modelo pelo qual gerações inteiras se guiavam.

Mas ao mesmo tempo não é divertido e perverso ouvir esse veredito de condenação à morte do *maître à penser*, ou do grande escritor, da boca de um homem que precisamente hoje preenche com perfeição esse papel? E que essa condenação do *maître à penser* seja pronunciado no Collège de France, no próprio templo da *maîtrise à penser*, e na presença de uma multidão de estudantes que bebiam as palavras do *maître*, não é uma perfídia suplementar, um prazer paradoxal, uma outra volta da lógica infernal desse temível fabricante de "aporias" que é Barthes?

É claro que o *maître à penser*, tipo Sartre ou Malraux, não existe mais – um homem capaz de propor um esquema do universo, uma visão das coisas, uma ação ou uma moral. Mas no mesmo tempo o *maître à penser*, longe de cair em desgraça, está em melhor forma do que nunca na França de 1977. Citamos Barthes como uma de suas ilustres representações. E não citamos também o doutor Lacan, personagem misterioso, que se esconde numa semi-obscuridade, mas cuja palavra oblíqua ocupa há vinte anos o próprio coração da nebulosa intelectual? Isso para não dizer nada de *maîtres* de menor porte como o marxólogo Louis Althusser, por exemplo, e, se for preciso descer vários degraus, o filósofo Raymond Aron, mas sem cair também ao nível do *petit maître à penser petit* do tipo J. F. Revel.

Para a obra escrita, primeiramente, Barthes traça uma forma singular suscetível de funcionar, não como poder, mas quase como recusa de poder e combate contra ele – o texto fragmentado, a poeira do texto: "Convenço-me cada vez mais – disse ele em sua aula – que a operação fundamental dessa operação de 'depreciação' é, se se escreve, a fragmentação e, se se expõe, a digressão ou, para usar uma palavra preciosamente ambígua, a 'excursão' ". E ele explica melhor esse último ponto, ou seja, a maneira pela qual gostaria que suas lições de professor fossem recebidas: "Gostaria que a palavra e a escuta que serão tecidas aqui fossem semelhantes às idas e vindas de uma criança que brinca em torno de sua mãe, e se afasta e depois volta ao brinquedo. A lã, afinal, importa menos do que a peça cheia de zelo que é feita com ela".

Críticas hedonistas

E esse homem que foi o mestre dos estudos teóricos, obcecado pelo desejo de criar uma crítica literária de porte científico e austera, na qual nada seria deixado à intuição, ao gosto, pode ter medida a violência de seu desvio quando o vemos propor, ao fim dessa sua aula, uma forma de crítica exatamente oposta, uma crítica hedonista, sem saber nem poder, uma crítica fundada no prazer.

Eis as últimas palavras dessa aula: "Chega talvez agora a idade de uma outra experiência – a de desaprender, de deixar trabalhar o remanejamento imprevisível que o esquecimento impõe à sedimentação dos saberes, das culturas, das crenças que atravessamos. Essa experiência tem, creio, um nome ilustre e fora de moda, que ousarei usar aqui sem complexo, na própria encruzilhada de sua etimologia – 'sapientia'. Nenhum poder, um pouco de saber, um pouco de sabedoria e o maior sabor possível".

É talvez nesse poderoso gesto de desvio, de afastamento, que aliás não exclui uma fidelidade, que se mede a singularidade de Roland Barthes. O termo tão desmoralizado de vanguarda retoma assim, com ele, seu sentido pleno e saudável: Barthes está sempre à frente, à frente dele próprio, porque sua obra é inclassificável, em metamorfose, à frente também de todos os seguidores que se cansam a seguir o caminho desse animal manhoso e sutil, cujas pegadas formam um labirinto inextricável. Assim, esse homem de saber, de poder e de ensino se estabelece, doravante, num território que não é mais o da ciência, no qual o desejo e o prazer contam mais que o conhecimento.

Há um aspecto paradoxal nesse discurso – proferido contra o poder e que coloca sob suspeita a linguagem – por um dos grandes mestres da linguagem e no santuário do poder, o que acrescenta ao estranho caminho de seu autor uma espécie de surpresa e de desequilíbrio, um obscuro odor de desespero alegre e uma brilhante cor de nada.

O Estado de S. Paulo, domingo, 8 de julho de 1979.

Suplemento Cultural, p. 11.

“Roland Barthes: personagem de romance”, por Walter Faber

“Ao falar, não estou certo de buscar a palavra justa: procuro antes evitar a palavra tola. Mas como tenho algum remorso de renunciar cedo demais à verdade, fico na *palavra média*” (p.140). Eis um dos fragmentos do livro *Roland Barthes por Roland Barthes*, publicado pelas Éditions du Seuil em 1975, e já há cerca de dois anos lançado entre nós, na excelente tradução de Leyla Perrone-Moisés. Enganam-se aqueles que esperam deste livro, a exemplo de uma série conhecidíssima em França (e em traduções), conhecimentos precisos acerca do autor, excertos significativos de sua obra e textos elucidativos, muito embora tudo isso exista no magistral volume de duzentas páginas, ilustrado por uma série de documentos fotográficos, comentados. Entretanto o texto central, oferecido à atenção do leitor, constitui-se de uma espécie de fragmentos aforísticos, vagamente apresentados em ordem alfabética, capazes de nos servirem de introdução ao seu pensamento, sendo o todo relativado pelo lema introdutório ao livro, oferecido na contracapa:

“Tudo isto deve ser considerado como se fosse dito por uma personagem de romance.”

Poucos intelectuais franceses provocaram nos últimos anos tantos debates públicos e tantas celeumas, algumas invulgarmente violentas, quanto Roland Barthes. Outros poderiam, evidentemente, ser aduzidos, tais como Jean-Paul Sartre, já por seu engajamento político, por sua atitude extremamente crítica frente a questões momentosas; Michel Foucault, por suas análises históricas, muitas vezes chocantes, das microestruturas do poder; Claude Lévi-Strauss, pelo valor e a significação de suas pesquisas estruturais e, ultimamente Jacques Lacan, tratando de maneira aparentemente subversiva da cultura e do indivíduo. Qual o ângulo provocador de Roland Barthes? Não se empenhou em publicar manifestos políticos (nem sequer se mostrou disposto a assinar aqueles que outros escreveram), publicou livros, em que se dedicou à temática variada, assim a *Racine* (1963), mas também à *Torre Eiffel* (1964), ao *Sistema da Moda* (1967), mas também aos *Elementos da Semiologia* (1965), e não se concentrou exclusivamente nem na história, nem na literatura, nem na linguagem.

Entretanto, emergem de seus escritos um inconformismo e uma tão irrestrita e desenfreada paixão pela sinceridade, que têm sido responsáveis pela irritação contínua, existente em certos meios contra este escritor, levando certa feita o hebdomadário *Le Monde* a publicar uma série de cartas de leitores, sob o título genérico: “Será preciso queimar Roland Barthes?”

Outros órgãos da imprensa expuseram à ignonímia pública o "Delírio verborrágico" do "vigarista maluco" Roland Barthes e este próprio jornal publicou, há alguns anos, artigo que estranhava a formulação polêmica de Barthes durante uma conferência, de acordo com a qual seria possível hoje em dia acoimar qualquer construção de frase, sintaticamente correta, de "fascista". É evidente que esta, tal como outras "tiradas" do autor, serviu principalmente para chocar e provocar polêmicas, ferindo profundamente a consciência do leitor ou ouvinte e induzindo-o à reação violenta. A linguagem de Barthes, repleta de neologismos, com que formula concepções revolucionárias, decorrentes de sua visão particularíssima de fenômenos culturais e sociais, tão diversificados como literatura, cinema, publicidade, alimentação, grafia e léxico, não apenas escandaliza ouvinte ou leitor, mas ainda chama a sua atenção para considerações muito distintas das que habitualmente se reconhecem relevantes, ao tratar da mesma matéria. E como classificar este escritor, cuja obra se ocupa de temas tão variados, e que, por exemplo, discorre num só livro a respeito de espíritos tão distantes um do outro como *Sade, Fourier, Loyola* (1971)? Trata-se de um crítico literário que jamais se dedicou a uma interpretação sistemática da literatura. É sociólogo, mas nunca estudou, pelo menos no sentido acadêmico, sociologia. É linguista, e no entanto dedicou-se, durante os seus estudos universitários, principalmente à literatura grega e latina. Nesse período, passado na Sorbonne, na década de 30, fundou com colegas um grupo teatral, dedicado à apresentação dos clássicos antigos no texto original.

No livro que pressupõe tratar da sua própria evolução, objeto destas linhas, pretende que tudo seja considerado como "se fosse dito por personagem de romance" e, no entanto, apresenta ali as suas verdades, expressas em um ducto de linguagem a revelar sua extraordinária sensibilidade por todas as ocorrências, verificáveis no próprio ato de escrever. É o seu universo estilístico que produz a visão peculiar do mundo que apresenta. Um dos seus "fragmentos", a enfocar esta realidade, intitula-se, precisamente, "Vejo a linguagem", o que expressa da seguinte maneira:

"Tenho uma doença: *eu vejo* a linguagem. Aquilo que eu deveria somente escutar, por uma estranha pulsão, perversa porquanto o desejo aí se engana de objeto, me é revelado como uma 'visão', análoga (guardadas as proporções!) àquela que Cipião teve, em sonho, das esferas musicais do mundo. À cena primitiva, onde escuto sem ver, sucede uma cena perversa, onde imagino ver o que escuto. A escuta deriva em *scopia*: da linguagem, sinto-me visionário e *voyeur*. Segundo uma primeira visão, o imaginário é simples: é o discurso do outro como eu o vejo (cerco-o de aspas). Depois, volto para mim a *scopia:* vejo minha linguagem sendo vista: vejo-a nua (sem aspas): é o tempo vergonhoso, doloroso, do imaginário. Uma terceira visão se profila nesse ponto: a das linguagens infinitamente escalonadas, parênteses nunca fechados: visão utópica por supor um leitor móvel, plural, que coloca e retira as aspas de modo rápido: que se põe a escrever comigo." (p.171/172). Examinando, por assim dizer, através de audição e visão, o instrumento de que dispõe, elaborou Roland Barthes o seu itinerário de trabalho através de indagações para as quais nunca encontra uma "resposta final". Se esta existisse, estaria negada a sua própria obra, com a qual incentiva seus leitores a passar além de suas reflexões e, mesmo, a dirigi-las contra as suas próprias tentativas passageiras de solução, sempre fragmentárias e pendentes de comprovação ulterior. "Como saberei que o livro está acabado? Em suma, como sempre, trata-se de elaborar uma língua. Ora, em toda língua os signos voltam e, à força de voltar, acabam por saturar o léxico – a obra. Tendo debitado a matéria desses fragmentos durante meses, o que me acontece, desde então, vem encaixar-se espontaneamente (sem forçar) sob as enunciações que já foram feitas: a estrutura se tece pouco a pouco, e, ao fazê-lo, ela galvaniza cada vez mais: constrói-se, assim, sem nenhum plano de minha parte, um repertório finito e perpétuo, como o da língua. Em dado momento, nenhuma transformação é possível, a não ser a que aconteceu ao navio Argo: eu poderia guardar o livro durante muito tempo, mudando pouco a pouco cada fragmento." (p. 174).

O Estado de S. Paulo, quinta-feira, 27 de março de 1980.

Primeiro Caderno, p. 32.

"Na 'feira das vaidades', um intelectual discreto ", por Gilles Lapouge

PARIS – Roland Barthes era acima de tudo uma candura, um sorriso ao mesmo tempo caloroso e um pouco cansado, um rosto sereno mas coberto de enfado, o extremo da elegância e, no entanto, como um traço indelével, os desajeitamentos do tímido. É muito raro que um escritor com a sua celebridade tenha permanecido tão dado aos outros. Afável, ele tinha um medo doentio de ferir e, sem dúvida, era para ele uma grande provação ter de dizer "não", ter de recusar um serviço a alguém. Assim, esse homem da confidência e da bondade se deixava envolver em colóquios, em conferências, em exposições contraditórias que o enchiam ao mesmo tempo de enfado e de angústia. Às vezes, podia-se vê-lo à sua mesa, um pouco letárgico.

"Sim – disse-me ele um dia – fico tomado de pânico se, numa reunião pública, me formulam uma pergunta, pois eu sempre tive medo de não compreender a pergunta, de ficar lá, vazio, oco, sem nada poder dizer, sem que um pensamento me ocorra".

Frequentemente o encontrávamos em Paris, sobretudo no Quartier Latin, onde ele morava e lecionava, no bairro Saint Germain, mas também em outros lugares. Ele gostava de caminhar, às vezes sozinho, às vezes com amigos. A caminhada, para ele, era uma espécie de "derivação", como se fosse uma escorregadela e também uma "mini-aventura", a única que tentava esse homem tão oposto aos escritores heroicos do estilo de Malraux. Uma possibilidade de acaso, de fortuito, de surpresa, a que ele chamava de *la drague*. (*La drague* é uma expressão da linguagem amorosa: é a busca, a procura de um encontro, de um outro ou de uma outra, mas na linguagem de Barthes *la drague*, se conservava o seu sentido erótico, ultrapassava esse sentido, como se o mundo inteiro – as formas, as cores, os odores, sobretudo, fossem objetos eróticos, objetos de desejo).

E foi caminhando por uma das ruas desse bairro que ele conhecia tão bem, diante do Collège de France, onde era professor, que ele sofreu um acidente de trânsito, há um mês. No hospital, nenhuma loucura a princípio, e depois – nada, o silêncio. Ele não recebia ninguém. Somente algumas pessoas íntimas nos davam notícias, cada vez mais alarmantes. Ele estava perdido. Um simples acidente de trânsito, como se *la drague*, desta vez, lhe tivesse marcado um encontro absurdo com a morte.

A ausência de Barthes será sentida por todos aqueles que foram seus amigos, mas também por aqueles que o conheciam mesmo de longe, pois esse homem secreto, vulnerável, solitário radical, mas ávido dos outros, de seu calor, de seus semblantes, oferecia facilmente a sua amizade. Na gigantesca "feira das vaidades" que é a vida literária e intelectual num país como a França, ele era a discrição e a ternura, uma espécie de fraqueza, um gozo e um prazer, uma amizade. O milagre, porém, é que a esse homem tão amável nunca faltou coragem – inclusive no campo da política, onde ele parecia um "estrangeiro", nem tampouco na defesa de certas opções literárias, como da literatura chamada de *avant-garde*.

É muito tarde, certamente, para fazer o balanço de uma obra tão vasta, mas sobretudo rica de múltiplas facetas, uma obra que, cada vez mais, se dava como uma série de fragmentos, de pedaços, uma espécie de *puzzle* louco, um vitral de cores cambiantes. Contudo, pode-se folhear rapidamente a sua obra preguiçosamente, um pouco ao acaso. Pode-se igualmente "dragar" nesses textos. Preguiçosamente pode-se surpreender, a propósito de um homem tão rigoroso como foi Barthes, um teórico que ambicionava aplicar ao estudo dos textos literários, mas também ao dos objetos da sociedade, o esquema implacável e científico das ciências nascidas a partir de Saussure e da linguística. Para nós, entretanto, não é o possante teórico (*O Sistema da Moda*, *Elementos de Semiologia*, *Crítica e verdade*) que retemos em primeiro lugar. Certamente, não se trata de negligenciar a ambição e o êxito dessa construção teórica, mas além dessa teoria, como um rio, havia o charme de um magistral escritor.

O próprio Barthes falava nos mesmos termos desses grandes inovadores que foram ou são Antonin Artaud ou o músico Cage. “Artaud – dizia ele – não é somente a *avant-garde*, são também os escritos. Cage também tem charme”. Gostaríamos de falar nos mesmos termos de Barthes: Barthes é também a poesia. Na verdade, há alguns anos, sem renegar a teoria, sem tampouco negligenciá-la, ele era tentado por vagabundagens cada vez mais livres, ainda “derivadas” dos livros nos quais ele falava de si mesmo (em sua maneira indiferente, como de espelho) e se deixava levar pelo único prazer do texto. Assim, o pequeno livro intitulado *Roland Barthes por Roland Barthes*, ou mais recentemente o admirável *Fragments d’un discours amoureux*, no qual, sob o pretexto de fazer o recenseamento das figuras retóricas do discurso do amor, é, na realidade, do amoroso Barthes que ele falava. Essas confidências ligeiras, espavoridas, que ele introduzia, assim, em seus textos, esses mergulhos em sua infância, que o aparentavam em muitos pontos com um Marcel Proust (mas um Marcel Proust um pouco friorento, um Proust semi-silencioso) nos permitem retornar por nossa vez em seu passado.

Barthes nasceu em 1915. Seu pai, que é da Marinha, morre em combate naval no ano seguinte. Assim, ele será criado por mulheres: sua mãe, duas avós, uma “bela” e a outra “boa”, diz ele curiosamente (e, estranhamente, os dois avôs eram personagens mudos e sem relevo). Sem pai, uma mãe meiga e adorável (ele sempre viveu muito perto dela. A morte de sua mãe, há cerca de dois anos, foi, na vida de Barthes, um desmoronamento), e portanto sem Édipo, sem Superego. Em contrapartida, em Bayonne (uma elegante estação balneária do Sul) inicialmente, onde ele permanece até os dez anos, e depois em Paris, uma espécie de estranheza: ele é protestante num meio de católicas. Ele é canhoto. E não é certamente muito apto ao exercício físico. E, finalmente, se sua família é burguesa até a ponta das unhas, não está muito bem de finanças. A seguir, outra ruptura com a sociedade: é afligido pela tuberculose, que o constrangerá a longos e repetidos internamentos em sanatórios até 1947. A seguir, ei-lo professor, lecionando no exterior (Bucareste, Alexandria). Depois, o retorno a Paris e o seu primeiro livro: *O Grau Zero da Escritura*, uma obra-prima teórica que funda toda a “Nova Crítica” e que o lança repentinamente ao ápice. De ano em no, os livros se sucedem. A celebridade prossegue e conquista os países estrangeiros (Barthes é certamente um dos autores franceses mais conhecidos e admirados no exterior), mas ele continua sendo professor. Distribui o que ele chama de “um seminário” aos estudantes, seminário ao qual eu nunca assisti mas do qual todos os participantes falam como de um momento essencial em sua formação intelectual. Enfim, mais recentemente, é a entrada como professor no Collège de France.

Entre os seus primeiros livros, além de *O Grau Zero da Escritura*, uma outra obra notável, *Mitologias* (1957). Trata-se de uma coletânea de artigos sobre diversos temas tirados da realidade. Um livro de jornalista, se se preferir, mas Barthes era um jornalista de um modelo especial. O seu método era o seguinte: aplicar aos eventos mais medíocres da atualidade um método de leitura semelhante ao que ele havia aplicado anteriormente aos textos literários, o método semiológico. O mundo, assim como os textos literários, são constituídos de signos e o mundo deve, portanto, ser lido segundo os mesmos métodos científicos com que se lê uma frase ou uma tragédia de Racine.

Mas esta tentativa tinha também um sentido político. Que sentido? Barthes refletia sobre o “natural” que a imprensa, a arte, o sentido comum atribuem a uma realidade que, apesar de ser aquela em que vivemos, não é, no entanto, perfeitamente histórica. “Em síntese, sofro ao ver, a todo o instante, confundidas no discurso de nossa atualidade, o natural e o histórico, e gostaria de recuperar na exposição decorativa o abuso ideológico que, segundo penso, aí se encontra escondido”. Esta reflexão acompanha uma série de textos curtos e de uma verve explosiva sobre “Luta de boxe”, “O gosto de batatas fritas”, “A publicidade dos detergentes”, textos ao mesmo tempo belos, cruéis e de um humor corrosivo. Sem dúvida a inteligência, a sensibilidade, o talento literário se sobrepõem à teoria semiológica.

Há três anos, finalmente, um livro, mais abandonado do que qualquer outro e que assegura repentinamente a esse escritor ilustre, mais lido por um público restrito, uma audiência imensa: *Fragments d’un discours amoureux*. Ainda aqui, trata-se de um dicionário das diferentes

expressões (figuras de retórica) da linguagem amorosa, livro que vai contra a corrente de todo o projeto moderno que supervaloriza os elementos sexuais no comércio amoroso. Barthes reintroduz, ao contrário, os valores puros do sentimento.

Alguns dias antes de seu acidente, eu havia recebido o seu último livro: um livro no qual ele apresenta as suas fotografias prediletas e, entre estas, uma tocante recordação de sua mãe. Assim, os dois últimos livros desse teórico arrogante, científico e árduo, são livros nos quais a teoria, sem se apagar, é substituída pela poesia. E a mais bela, sem dúvida – aquela que em todo caso convinha a este homem –, é a do amor.

O Estado de S. Paulo, domingo, 13 de julho de 1980.

Cultura, pp. 10-11.

"O fim da era dos gigantes?", por Gilles Lapouge

Um simples confronto entre os nomes que encabeçavam a lista dos grandes romancistas há algumas décadas e os dos principais representantes desse gênero literário nos dias atuais parece demonstrar que se registra no momento, pelo menos na França, que forneceu extraordinários criadores no mundo da ficção, uma sensível queda de nível. Quais os motivos desse enfraquecimento? É o que procura responder Gilles Lapouge ao propor a pergunta:

O fim da era dos gigantes?

Está encerrada, na França, a era dos gigantes; ou, pelo menos, temporariamente suspensa? O caudal romanesco que inundou a França desde o início do século XIX (Stendhal, Balzac, Flaubert e Zola), engrossado ainda na primeira metade do século XX (Martin du Gard, Mauriac, Green, Giono, Montherland, Marcel Proust), é hoje uma torrente que secou? É certamente arriscado pronunciar vereditos sobre a própria época – a História nos ensina que uma mesma ilusão afeta todos os séculos. Dante se queixava do esgotamento da genialidade no século XIII; e na década de 20 muita gente supunha que o brilho se tinha extinto como um espetáculo pirotécnico, na hora mesma em que a França (e o mundo) passava por anos tão extraordinários em vitalidade quanto os da primeira Renascença.

Pode-se, contudo, fazer uma ideia objetiva do que sucede, imaginando o que encontraria um jovem que hoje chegasse a Paris vindo da província, em comparação com o que acharia outro, de gerações anteriores, por exemplo, do início do século XX, ou de 1945. Tomemos como primeira hipótese o início do século. Sobre essa época, um livro recém lançado irá ajudar-nos: a interessante biografia que Jean Lacouture, um dos melhores jornalistas franceses, escreveu sobre François Mauriac (falecido em 1970).

Primeira página dessa biografia: um jovem de 20 anos, François Mauriac, toma o trem de Bordéus para Paris, a 15 de setembro de 1907. Ele deixa a cidade natal, Bordéus, e vem conquistar Paris: nas semanas, nos meses, nos anos que virão, com quem irá cruzar esse jovem provinciano?

Ele se encontra primeiro com Maurice Barrès, depois com Paul Bourget. Um pouco mais tarde, será um cortejo com imponência de produzir vertigem. O jovem Mauriac vê ou se encontra habitualmente com Marcel Proust, Julien Green e Aragon, André Gide e Paul Claudel; Giradoux, o filósofo católico Maritain, Jean Cocteau e um pouco adiante o grande Georges Bernanos; e ainda André Malraux. E se François Mauriac foi certamente um jovem muito interessante, um conviva brilhante e um escritor com sensível ambição, nem por isso deixa de ter algo de prodigioso o número e o talento dos escritores que se achavam então em Paris. E seria ainda

necessário acrescentar os com quem Mauriac não conviveu e que, entretanto, estavam seguramente lá, como Celine, Giono e vários outros romancistas do mais alto nível.

Segunda hipótese, 1945. Outro jovem provinciano ganha Paris; e crê também ter entrado numa festa. O talento, o vigor, o gênio pululam: em Saint Germain des Prés, no jornal *Combat*, na editora Gallimard, cruza-se com Claudel ou Gide, Green ou Malraux, Sartre e Albert Camus, Simone de Beauvoir, o romancista maldito Jean Genet, Louis Aragon, Montherland, sem falar nos poetas maiores tais como Eluard, Breton, Aragon e tantos outros. Há, na penumbra, vultos menos irradiantes, mas que hoje se constata terem sido os grandes escritores da época: Antonin Artaud, Georges Bataille, Samuel Beckett.

Por sua vez, para quem se voltaria, hoje, em 1980, nosso jovem provinciano? Poderá certamente ir buscar a companhia de alguns escritores de reputação como Julien Green, mas eles estão idosos e não escrevem mais.

Calou-se a maioria. Sartre há pouco mais de um mês. Mauriac e Malraux falecidos há alguns anos; Camus morto num desastre de carro há 20 anos. Celine, Claudel, Montherland desaparecidos, Aragon vivendo ainda, embora mudo. Será o deserto? Certamente não. A vida intelectual francesa transferiu-se para outro campo, sem que com isso tenha perdido em intensidade e ardor. O romance deixou de ser a aula magna, a rainha das disciplinas para onde afluem todos os talentos e alguns gênios.

Que romancista francês da atualidade poderia ser arrolado entre os grandes? Um nome, certamente, o de Michel Tournier, com *Vendredi ou Les Limbes du Pacifique*, *Le Roi des Aulnes*, *Les Météores*, um homem mais capaz de criar um universo mítico que um universo romanesco, mas de nobre ambição e com grandes meios. Marguerite Yourcenar tem uma obra interessante; sem paralelo, entretanto, com a de um Bernanos, de um Malraux, de um Sartre; e se deve ressalvar que Yourcenar é uma escritora bastante idosa. Apontemos ainda um meteoro brilhante que se acendeu sobre Paris há 15 anos: Le Clézio, com três ou quatro livros incomuns (*Le Procès Verbal*) e apagando-se depois, no sentido inteiro do termo; seus livros posteriores perderam cada vez mais atrativo e se tornaram repetitivos; e faz alguns anos que Le Clézio, embora muito moço, parou inteiramente de escrever. É claro que há ainda romancistas de sucesso, tais como Hervé Bazin, Armand Lanoux, Robert Sabatier, François Nourissier, Pierre Jean Rémy e tantos outros; mas se trata de pesos-pluma, de sombras apenas, em comparação com seus grandes antepassados.

Na realidade, o que se pode ler hoje em matéria de romance mistura Isaac Singer, Henry Miller, García Marques, Milan Kundera, Solzhenitsyn, Zinoviev, Moravia, Italo Calvino, o grande Sciascia e sobretudo Borges, Osman Lins, Guimarães Rosa ou Jorge Amado, Gunther Grass, Julio Cortázar, o albanês Ismail Kadare. A lista poderia alongar-se; mas, de qualquer maneira, para abranger quase que só autores estrangeiros. Na França contemporânea, o romance não está mais na ordem do dia. A imaginação é seu forte e vale a pena investigar essa estranha esterilidade, que não se deve a mero acaso.

Pode-se recorrer à História? Em 1907, quando o jovem Mauriac "sobe" a Paris, a França está em plena efervescência: passara pela derrota de 1870 e, depois, pela revolução patética, libertária e operária, louca, mas fascinante, da Comuna, em 1871. Em consequência, o país ficou dividido em dois, com níveis de paixão atualmente inimagináveis, durante a questão de Dreyfus (oficial judeu injustamente condenado pela República). Além disso, já 1907, as trevas da próxima guerra se batiam sobre o país; a França é rica, feliz, mas sabe que um abismo pode cavar-se sob seus pés.

E se nos detemos em 1945, o que vemos? A França saída de uma derrota, de quatro anos de ocupação nazista e de silêncio. Os grandes escritores, como Camus, Sartre, Aragon, Mauriac, tinham a têmpera da Resistência. Estão diante de um universo em ruínas, de um mundo a inventar, de novos valores, de aventuras sem precedente; lançam-se a esses tempos novos como a uma América por descobrir e conquistar. E se remontamos mais, ao século XIX, à época de Balzac, Flaubert, Stendhal e Zola, também, então, a sociedade, embora mesquinha sob muitos aspectos (era o domínio da mais tola burguesia), estava sacudida por movimentos violentos: a

classe operária em ascensão, a entrada na modernidade (bancos, ferrovias, colonização, etc...). E os jovens de 1830 e 1848, os românticos, como depois os realistas e naturalistas, estão sob a impressão de ter de traduzir essa grande metamorfose ou participar dela.

Tudo mudou muito, hoje, em 1980. A França perdeu o papel de vanguarda no concerto planetário. Reencontrou-se, evidentemente, para um breve fulgor crepuscular, com o prestígio e a glória nos anos De Gaulle; foi, contudo, só para mergulhar logo depois numa nova sociedade burguesa, tão tacanha e inexpressiva como a do século XIX, mas já sem os grandes projetos, sem ardor. É um país que não conhece atualmente nem grandes debates, nem ameaças imediatas. A máquina funciona a contento, as injustiças são grandes certamente, mas camufladas e, no conflito mundial, na guerra civil universal que dura há mais de meio século, ela não ultrapassa o papel de um soldado de segunda linha – nem entusiasmo, nem sofrimento. Uma espécie de indiferença gélida ou irônica. Um desespero murcho – são as imagens que essa sociedade nos põe diante dos olhos.

Seria possível agora, à guisa de contraprova, ter uma rápida visão dos países com uma grande literatura romanesca em florescência? Seria necessário, é claro, estabelecer com bastante rigor a distinção entre os vários modelos de sociedade; mas a impressão é que os países às voltas com algum desafio ameaçador conhecem também um grande surto literário. Quer se trate de países sob regime discricionário, sob as imposições da pobreza ou de mudanças sociais aceleradas. Na realidade, não são os romances que nos chegam da maior parte dos países da América Latina, assim como dos países do Leste europeu e de alguns países africanos que estão a nos despertar, mergulhando-nos, pelo conduto, na ficção, na "dificuldade de ser" que lhes é própria, em seus anseios e esperanças, na dor que os oprime? Dir-se-á certamente que a Alemanha, país rico e poderoso, deu-nos um Gunther Grass, um Heinrich Boll, um Uwe Johnson ou um Peter Handke. A Alemanha, porém, no grupo dos países opulentos e equilibrados, ocupa um lugar penoso: a pecha nazista, aparentemente indelével, paira sempre sobre suas noites e o país, dividido em dois, aspira à unidade perdida, pelo menos uma unidade espiritual. Os Estados Unidos também provocam indagações. É de se observar, contudo, de saída, que, por brilhante que seja a atual geração de romancistas, com a escola judia de Nova Iorque em particular, ela de modo algum alcançou a magnificência (épica) da "geração perdida", do momento privilegiado em que viveram Hemingway, Faulkner, Dos Passos, Steinbeck. Ao que se deve juntar uma segunda observação: os Estados Unidos, como a França ou a Inglaterra do século XIX, são uma potência dominante. Sua responsabilidade política é acabrunhadora. E eles são o laboratório em que se formam as imagens da modernidade: urbanismo, técnica, modos de vida, ciência – em todos os setores. São pioneiros e é em sua oficina gigantesca que se fabrica o amanhã de nossa civilização. Quer se trate de conquistar as estrelas, ou da gestação de novos hábitos, de novas padronagens morais, é entre São Francisco e Nova Iorque que funcionam os mais poderosos laboratórios. Sob esse aspecto, os Estados Unidos estão um pouco na condição que teve a França no século XIX: uma sociedade instalada e conservadora, lado a lado com uma cultura revolucionária, a ferir a nota dos cantos e das sensibilidades do amanhã.

Importa ainda considerar o Japão, também um país rico e poderoso, mas cheio de forças vivas, dilacerado entre uma tradição feudal férrea e uma modernidade delirante. Os extraordinários romances produzidos pelo Japão fazem eco a esse duplo apelo, romances que oferecem simultaneamente a doença e a cura (é o caso dos romances de Mishima, de Fukasawa e tantos outros).

Essas análises são evidentemente elementares, rápidas, e seria preciso dedicar-se a elas com mais cuidado, a se ter que abarcar assunto tão fluido como o nosso. O que queremos dizer é simplesmente o seguinte: à primeira vista, as áreas em que o gênio do romance está a desabrochar são as regiões em que a História é quente, as sociedades em que as tensões são extremas – seja porque martirizadas pela guerra, pela miséria ou pela tortura, seja porque confrontadas com riscos, desafios e angústias por um poder planetário que lhes confere responsabilidades ímpares.

Um romance trai quem escreve. Ele é um reflexo, um eco, pouco importa se deformado ou transformado, do drama de um povo, de seus desejos, de suas impaciências. Em 1980, qualquer romance russo, mesmo escrito por um "não-dissidente", só pode ser atulhado das imagens que obsessionam a Rússia de 1980: as imagens radiosas da grande esperança de 1917 e da criação de um homem novo, ou as imagens demoníacas de Stalingrado, ou, enfim, as imagens de milhões de cadáveres a jazer nas neves dos Gulags da Sibéria. Talvez se observe, entretanto, que se a França de 1980 não se situa num desses pontos nevrálgicos em que se forja o mundo de amanhã, pelo menos passou várias vezes pela prova do fogo nos últimos 50 anos: ela perdeu um império, conheceu a tragédia e a vergonha da guerra da Argélia, ateou as grandes chamas de 1968, sem que, todavia, quer a guerra da Argélia, quer maio de 1968 tenham deixado o menor eco na produção romanesca.

Atualmente, a maioria dos novos romancistas franceses narra com brio a história seguinte: um jovem ama uma moça, mas esta, por sua vez, ama outro, o que torna a vida bem triste. Como explicar, então esse esmagamento da inspiração (que aliás se repete numa arte vizinha, o cinema, particularmente estéril nessa década)? Não há outras abordagens a escolher? Conviria girar a luneta e não mais interrogar a História, como tal, e sim a História Literária. Nesse campo, a França tem sido um país de alta tradição.

Por muito tempo, ela foi um farol. Esteve no foco de muitas revoluções na sensibilidade e na arte. No século XVIII, foram os escritores franceses, com os enciclopedistas Voltaire e Rousseau, que criaram as condições da Revolução de 1789. A seguir, não falemos da ruptura romântica, visto que o romantismo teve seu berço na Alemanha e que, de Holderlin e Novalis até Nietzsche, passando por Goethe, foi do outro lado do Reno que nos veio o modelo da sensibilidade moderna (os românticos franceses até mesmo um Vitor Hugo, são "menores" frente aos alemães). Em contrapartida, desde meados do século XIX, é da França que surgem novas formas: Baudelaire e sobretudo Lautréamont e Rimbaud e, mais tarde, Mallarmé em poesia; no romance, Balzac, Zola e sobretudo Flaubert.

Avancemos um pouco mais: e o surrealismo que culmina na França com Breton, Eluard e Aragon inflama o mundo inteiro, enquanto, na mesma época, um homem como Artaud revoluciona, com Brecht, o teatro (a França não foi a única, certamente, a atinar com os roteiros obscuros da modernidade; entre outras iniciativas pioneiras, incluem-se as de Virgínia Woolf, James Joyce, Faulkner e os modernistas brasileiros). De qualquer forma, contudo, a França acalenta uma bem antiga tradição de vanguarda. E essa tradição conheceu um novo surto nos anos 1950-1975, surto muito ambíguo, por ter revelado, de uma parte, uma riqueza invejável e, de outra, uma extrema esterilidade.

Referimo-nos aqui à escola do "novo romance", que aparece nos anos 50. Um grupo de escritores novos, muito brilhantes, aliás, resolve que é preciso inventar o romance de modernidade. Formam a escola do "novo romance", cujos expoentes são Robbe-Grillet, Butor, Claude Simon, Claude Ollier. Qual é a idéia? Eles acham que o romance clássico, com personagens, enredo, drama, etc... está esgotado e que, no século XX, o romance não tem mais o papel que propunha Stendhal (retomando a temática da mimesis de Aristóteles), de ser o reflexo, o espelho da sociedade. O "novo romance" quer liquidar com o enredo: a psicologia, o personagem, o drama, o aparato.

Inspirado em Flaubert, em particular, o romance não deve mais narrar uma história. A seu ver, o tema principal do romance é, se assim se pode dizer, o próprio romance. Escreve-se sobre o escrito. Um texto leva sempre antes um "antetexto", um "pretexto". Aparece então um certo número de obras, muito interessantes, mas geladas, vazias, sem mais referência na realidade; apenas na própria literatura. Surgem algumas belas e vigorosas obras, mas, muito depressa, essa vanguarda se volta para o processo, e, durante cerca de 20 anos, a maioria dos novos romances tem por assunto único o romancista em vias de escrever um romance. Inciativa interessante, mas carente de qualquer futuro, espécie de fim do romance, de grau zero do romance, de seu ponto niilista. Uma constatação, de resto, confirma que se estabeleceu um impasse: em apenas dez ou quinze anos, esgotaram-se esses novos romancistas. Eles exauriram o romance.

Se Robbe-Grillet, Michel Butor, homens ainda jovens (com cerca de 55 anos) continuam a escrever, deixaram o romance: Michel Butor empreende um trabalho meio poético, meio crítico, meio filosófico; e Robbe-Grillet põe o melhor de suas forças na produção de belos filmes frios e sem história. Mas o efeito devastador dessa escola foi instalar uma espécie de terror nas letras francesas. Tendo colocado a narrativa fora da lei, caçada como se caça um bandido vulgar, os novos talentos não mais ousaram escrever romances no sentido convencional do termo. Assim, durante todos esses anos, a literatura francesa esteve dividida em duas facções: os escritores mais dotados, alinhados com o novo romance, produziam belos textos mortos, paralíticos e ricos de nada, preferiam o romance tradicional – um romance tradicional que, por isso, tornava-se menos fecundo, de ano para ano. Os mais talentosos se dedicam a explorações formais, a certo tipo de exercício de laboratório e só os medíocres continuam ingenuamente romancistas – impondo-nos obras sem realce e pesadas, ano após ano, sob o nome de homens como Maurice Druon, Hervé Bazin, Armand Lanoux e outras indigências.

De alguns anos para cá, entretanto, o terror exercido pelo novo romance e pelos sucessores do novo romance – também notáveis, mas esterilizantes, de Sollers a Jean-Pierre Faye – começa a dissipar-se. Há um revigoramento da narrativa: são grandes escritores que surgem com ousadia pra simplesmente contar uma história em linguagem acessível a todos. E é nesse ponto de transição que aparece um homem tão importante como Michel Tournier.

Por último, pode-se talvez acrescentar uma terceira observação. Por razões bastante misteriosas e sempre insondáveis sob uma tradição cartesiana, desde 1945 e sobretudo 1960, não é mais na área do romance, mas na das ciências humanas e da filosofia que o gênio francês se manifesta com maior brilho. Aí recupera a França o antigo prestígio; e o que acontece há 20 anos fascina.

Não ficou um único setor que não tivesse conhecido penetrações decisivas. É possível um quadro rápido: com Althusser, os estudos marxistas, negligenciados por tanto tempo, tornaram-se um apanágio francês; em etnologia, o estruturalismo de Lévi-Strauss e seus discípulos renovou toda nossa visão dos povos selvagens (tendo Lévi-Strauss demonstrado que tais povos, tidos por irracionais durante tanto tempo, são, pelo contrário, dotados de uma lógica tão firme e tão rigorosa quando a dos povos ditos civilizados); em psicanálise, temos a ruptura operada por esse homem que é certamente irritante e controvertido, mas é genial, e se chama Lacan; em História, a escola da "Nova História", na esteira do grande Fernand Braudel, domina a pesquisa mundial, exportando para toda parte seus modelos. A crítica literária, por seu turno, secundada pela contribuição dos formalistas russos e dos estudos linguísticos, prolifera em lampejos de homens como Barthes, recentemente falecido. Enfim, é na filosofia que a explosão parece ter sido mais extraordinária, recuperando-se também aí a tradição. A filosofia foi, na origem, grega, para se implantar depois na Alemanha e na França, sobretudo. Houve de início uma predominância francesa na linhagem de Descartes, até o século XIX, totalmente encoberto pela imponência do gênio alemão, de Fichte e Hegel até Husserl e Heidegger.

Mas, desde cerca de 30 anos, a filosofia francesa volta a um lugar sem dúvida à altura da filosofia alemã, com nomes tais como Derrida, Lyotard, Deleuze, Foucault (para não falar, nos anos precedentes, do próprio Jean-Paul Sartre). Chega-se assim a esta situação extraordinária, sem precedentes, talvez: se se tivesse que enumerar hoje os grandes escritores franceses, a citação teria que começar por homens que não são escritores, no sentido habitual da palavra, mas pesquisadores ou filósofos. Ressalvando, no domínio do romance, o caso à parte de Michel Tournier, quem aparece entre os grandes escritores franceses de 1980? O etnólogo Lévi-Strauss, o filósofo Michel Foucault, o linguista Dumézil, o psicanalista Jacques Lacan, o historiador Fernand Braudel.

Assim, a visão pouco pessimista e descoroçoada do início deste artigo não deve prestar-se a falsos juízos: se é verdade que a prateleira encantada do romance ficou desprovida e quase vazia depois que Mauriac, Malraux ou Sartre se calaram, nem por isso está em crise a literatura francesa. Num certo sentido o oposto é que é verdade: Paris de 1980 é tão brilhante quanto a Paris de 1930. Só que a literatura moveu-se, para iluminar outras áreas que não a do romance. A

genialidade francesa, faz 30 anos, mudou-se, armou sua tenda em novos territórios. E, entretanto, numerosos sinais permitem crer que o romance, depois da cura de emagrecimento necessária, sem dúvida, mas letal que lhe aplicou o "novo romance" e o que se chamou de "vanguarda", prepara para nós fascinantes ressurreições.

O Estado de S. Paulo, domingo, 27 de setembro de 1981.

Primeiro Caderno, p. 36.

"Tratado sobre o desejo e seu rastro linguístico", por José Maria Cançado

Resta lugar no mundo administrado para o absoluto do amor e do desejo? Para a sua disposição de deixar-se gastar sem reservas? E isso num mundo em que tudo é regulado quase contabilmente? Alguma lógica resgata essa afirmação que não afirma senão a si, essa adorável tautologia com que o enamorado enuncia ao mesmo tempo os termos de sua glória e a suprema bobagem de sua vida: "Te amo porque te amo"?

Roland Barthes, morto num atropelamento há cerca de dois anos na rua D'Ulm, a rua do francesíssimo Collège de France, onde ocupava meio socraticamente uma cátedra, entra pela porta dos fundos da nossa cultura verbal (o imenso dossiê romenesco composto pelo amor) e recolhe e põe a falar essas figuras de devoção, esse discurso marginalizado entre os demais, sem prestígio acadêmico ou ideológico, sem nenhuma função social, quase pueril: o discurso amoroso. A fala, os excessos, a rota e alucinada sintaxe com que a paixão amorosa teima em afirmar sua presença e verdade. E nos convida, polido, a reconhecer em nós essas intermitências, esses sinais à deriva, esses ícones, esse tatibitate apaixonado. Um *nouveau* Platão a tentar-nos com um novo banquete.

Debruçado sobre a sua própria experiência de enamorado, sobre as leituras mais díspares, o *Werther* de Goethe e o *Hai Kai* japonês, Freud e o Zen, Stendhal e San Juan de la Cruz, Proust e o Tao, Roland Barthes, com a estranha dignidade daqueles que o amor assinalou e não se desapontaram, dispõe, para nós, na mais modesta das ordens – a alfabética – os verbetes dessa enciclopédia afetiva: "Abismar-se", a "Dedicatória", "Sucumbir", a "Ternura", "Todas as volúpias do mundo", etc. Miragens, figuras constantes de um discurso *démodé*, mas monstruosamente ativo entre nós: *Fragmentos de um discurso amoroso* (Editora Francisco Alves, 202 páginas. 600 cruzeiros).

Espécie de compilação absurda, sem síntese prometida ao final. Uma compilação de apaixonado. "O discurso amoroso não é dialético: ele gira como um calendário perpétuo, uma enciclopédia afetiva." Nem reformista, é verdade. Um pouco como a tarefa de compilação absurda, exaustiva, a que se propõem os dois personagens de Flaubert, Bouvard e Pécuchet, que decidem, num encontro casual, numa tarde de domingo em París, fazer da história enciclopédica do espírito humano a matéria futura de suas vidas. Aposta de apaixonado. Cega, deliciosamente ingênua, destinada à queda, ao fracasso, à colisão. E a recomeçar sempre. Como essas bonecas japonesas, que, caídas, logo retomam seu prumo, e que vêm acompanhadas de um poema popular que diz: "A vida é assim, cair sete vezes e levantar oito".

E esse encontro dos dois não é, de resto, a forma civil (cidadania) de todo o primeiro encontro amoroso, quando se faz o balanço dos gostos comuns e somos tomados pela "vertigem de um caso sobrenatural"? "Você gosta disso? Ah... eu também! Você não gosta disso? Eu também não". *Double Fantasy*.

Essa espécie de autismo amoroso (e a suspeição cultural de que é vítima "por uma inversão histórica, o indecente não é o sexual, mas o sentimental") foi o que levou esse arqueólogo da cultura a escrever um livro sobre o amor e seu lastro linguístico. "Afinal, a

tradição judaico-cristã exorta o apaixonado a reprimir e sublimar. O discurso psicanalítico a elaborar o luto do seu imaginário. Quanto ao discurso marxista, não diz nada".

É certo que ocorram perguntas de todos os lados: "Mas a que vem tamanha bobagem? A que vem esse enciclopedismo de segunda, essa quinquilharia toda, essa sabedoria de cortesão? A que vem esse livro quase desfrutável?"

Não é novo o tipo de censura. Conta Barthes que Goethe teria sido censurado por um bispo inglês por causa de alguns suicídios que a leitura do *Werther* estaria provocando entre a juventude. Goethe teria respondido meio acidamente: "Ora, se o vosso sistema econômico e político fez tantas vítimas, porque o meu *Werther* não poderia produzir algumas poucas?"

De qualquer modo, não foi para escrever uma história de capa-e-espada do discurso amoroso que Barthes nos deixou este livro pouco antes de morrer. Nem para deixar-nos o último pacote saído da cozinha universitária parisiense, sua última lacanagem. Trouxe-nos – e é o que faz este livro um acontecimento pleno de interesse – notícias frescas, gritadas, matinais, da paixão amorosa, sua siderada verdade, trechos dessa ária caprichosa que alucina nossa garganta e nossas frases.

Teria outro título este livro: *Leitores e Enamorados Reunidos*. Barthes falava numa cooperativa. Figuras de um estatuto cultural de segunda ordem, anacrônico, iconografia suspeita, fragmentos à deriva, este livro estranhamente digno, cerimonioso até, nos reúne ao seu redor, graves e pueris. Pueris, por que não? Como os saltimbancos de Rilke, os arlequins de Picasso, longos e eternos, certos ídolos da estatuária africana, expressão que são de uma devoção intratável, com a qual não atinamos.

Um livro *à porte battante*. Desarmados pelo cúmplice e polido piscar de olhos de suas figuras, caímos no seu "passa anel". E não é esta brincadeira a mais misteriosa de nossa infância? Às vezes, entre as mãos de um de nós, "o anel (a figura) é retido um segundo (uma eternidade?) antes de passar adiante". Como o amor, então, na sua rotação, assinalando-nos.

O Estado de S. Paulo, domingo, 14 de agosto de 1983.

Cultura, pp. 2-4.

"Quando as ideologias saem de moda", por Gilles Lapouge

São raros os momentos da história intelectual francesa que não sejam regidos por uma ideologia dominante, pois a França é grande consumidora de doutrinas, afirma **Gilles Lapouge** ao analisar a produção intelectual do país desde a Segunda Guerra Mundial.

Está acontecendo uma aventura impagável na França: ela está perdendo suas ideologias, uma a uma, como uma árvore vê cair suas folhas, e custa a crer em seu próprios olhos. Está perplexa, pois a França adora a ideologia. Ao longo da história, ela consumiu dezenas de doutrinas: a grande iluminação cristã, primeiro, depois o racionalismo de Descartes no século XVII, depois a filosofia das luzes no século XVIII, com Voltaire, Diderot, os enciclopedistas, Rousseau, depois de quem florescem o messianismo revolucionário, o romantismo, a ideologia burguesa do século XIX, as escolas literárias do Realismo, do Naturalismo, do Simbolismo, do Surrealismo, etc. São raros os momentos da história intelectual que não sejam regidos por uma ideologia dominante. Raras são também as grandes obras literárias ou artísticas que não sejam edificadas sobre o pedestal, visível ou clandestino, de uma ideologia. Com o passar dos séculos, todavia, as ideologias duram cada vez menos. Nos tempos antigos, uma boa ideologia era talhada para percorrer um longo, longuíssimo caminho. Ela poderia ser útil por um século, sem ter necessidade de reparos, e até mesmo um ou dois milênios (o cristianismo, por exemplo). Porém, em nossos dias, as ideologias parecem forjadas em materiais menos robustos que aqueles de

outrora: assim que elas cobriram alguns anos, uma de suas peças é usada, é preciso trocá-la, apelar para a revisão, manda-la para a fábrica para uma reforma geral.

É isto que está acontecendo desde 1945: a França muda de ideologias como quem muda de camisa. As ideologias saem de moda em algumas estações, como vestidos e chapéus e, quando perdem as forças, já uma outra ideologia está esperando impacientemente, como um touro à porta do touril, prestes a precipitar-se na arena para tomar a frente e assumir o governo dos pensamentos e das obras de arte. Este é, no mínimo, o espetáculo, ao mesmo tempo brilhante e decepcionante, que a França proporciona há 40 anos, se pelo menos se atribui à palavra ideologia uma acepção um pouco ampla: uma teoria hegemônica, seja ela religiosa, política, estética, moral, filosófica, econômica, que colore as produções espirituais de uma certa época, até mesmo as produções que combatem esta ideologia: em outros termos, mesmo um "franco atirador", um solitário, um contestatário, só pode construir seu monumento nos territórios controlados pela ideologia dominante.

Um breve olhar para o que aconteceu a partir de 1945 precisará um pouco estas generalidades. Em 1945, a França está saindo de uma guerra atroz, dominada pelo horror nazista, pelo holocausto. O país é um monte de escombros, tudo tem de ser reconstruído, porém, desde os primeiros sopros da paz que voltou, a França percebe que está munida, sem o saber, de uma nova ideologia, que se constituiu na surdina, durante os tempos das trevas, o **existencialismo**. Os jovens que então afluem da província para Paris esbarram a toda hora com Jean-Paul Sartre que, por sua obra pessoal (*A Náusea*, *O ser e o Nada*), por seus amigos (Merleau- Ponty, Beauvoir), por sua revista (*Les Temps Modernes*) gera toda a vida intelectual do país, obstrui todas as suas saídas. Certamente, mesmo em 1945 é possível opor-se ao existencialismo, desafiá-lo, mas não se pode ignorá-lo. A fórmula sartriana "**a existência precede a essência**" torna-se uma espécie de "Sésamo" nos salões parisienses ou nos cafés literários (Café de Flore, Deux Magots). A literatura francesa, conduzida por Sartre, é brilhantíssima: é o triunfo da **literatura engajada**, já que Sartre e seus amigos consideram que o escritor não pode permanecer surdo às tempestades da modernidade, que ele deve funcionar ao mesmo tempo como testemunha e batedor, através de suas obras.

Porém, na esteira de Sartre, uma outra ideologia logo se desenvolverá – o marxismo. É claro que havia marxistas na França bem antes da guerra, mas sua influência era bastante fraca sobre a produção de obras de arte ou sobre livros. Mesmo escritores comunistas, como o Malraux de 1936, ou os poetas Aragon ou Eluard, quase não fazem referência à carga teórica de Karl Marx. Eles não a conhecem muito bem e, do comunismo, retêm principalmente a fraternidade, a luta pelos humilhados e esquecidos. Ao contrário, com Sartre, tudo muda. O marxismo, nos anos do pós-guerra, passa a ser uma prática familiar à maioria dos criadores e mais de um reconhece como sua a fórmula famosa e ridícula de Sartre: "O marxismo é a filosofia insuperável de nosso tempo".

É verdade que Sartre esquecerá mais tarde esta fórmula e acabará sua vida nos domínios do ***gauchisme***, bem distante do comunismo. Se Sartre, na verdade, foi um grande fabricante de ideologias, gostava mesmo de mudá-las de tempos em tempos. Este espírito borbulhante, paradoxal, instável, generoso, passa a vida a queimar o que adorou, a trocar uma ideologia por outra.

Porém, o marxismo não enfraquece. Para tanto, de fato, nos anos 60, uma outra onda marxista rebenta sobre Paris: o marxismo científico de Louis Althusser. É possível mesmo falar numa grande invasão. A França passa a ser althusseriana, em parte por causa da eficácia dialética de Althusser, em parte porque Althusser leciona filosofia no tabernáculo do pensamento francês, a Escola Normal Superior. Desaba então uma avalanche de livros notáveis sobre a teoria marxista e a França é alçada incontestavelmente ao primeiro escalão dos estudos mundiais marxistas. O resto da **intelligentsia** segue o movimento – pintores, músicos, filósofos, escritores, bailarinos, palhaços, todo mundo é marxista. Uma época tão próxima e que parece a anos-luz de distância. No início dos anos 60, constituía um feito descobrir um intelectual que não jurasse fidelidade ao marxismo. Se, por uma felicidade, se encontrasse um, isto era motivo de orgulho: o

achado era anunciado, era cuidadosamente examinado, como se tratasse de um fruto exótico ou de uma tribo desconhecida. Ele era consolado, mostrado aos amigos. Quase se era tentado a empalhá-lo e colocá-lo numa vitrine para visitação, como uma testemunha das épocas bárbaras (naturalmente, existiam até alguns intelectuais não-marxistas, mas nesse caso tratavam-se ou de espíritos medíocres ou de homens de direita, à parte a estranha exceção de Raymond Aron, espírito eminente, grande conhecedor do marxismo, mas imunizado contra os venenos marxistas).

No entanto, à sombra do marxismo, um outro sistema começava a pôr-se em campo – trata-se do **estruturalismo**. A articulação entre os dois períodos é feita exatamente por Althusser. A análise do marxismo por Althusser repousa, na verdade, sobre um certo método, o estruturalismo e, ao mesmo tempo, obras que sem dúvida tinham tido início bem antes se valem, também elas, do estruturalismo, e ganham pouco a pouco uma posição dominante.

É o caso do etnólogo Lévi-Strauss (*Estruturas Elementares do Parentesco*), o caso de um crítico literário inspirado, Roland Barthes, e de um grande número de epígonos. Se o filósofo Michel Foucault não é estruturalista no sentido estrito, seus métodos não são, todavia, inteiramente estranhos àquela problemática. Nos salões parisienses, nos cafés literários, só se fala em **estrutura**. Explicam que a filosofia morreu, que, graças ao arsenal bastante científico do estruturalismo, poderão ser aclarados os mistérios do homem ou de suas sociedades com o mesmo clarão ofuscante que distribuem os matemáticos ou a física, ainda mais que o estruturalismo tem à sua disposição um instrumento de qualidade admirável: a **linguística**.

O estudo da linguagem é, na verdade, a chave graças à qual as ciências do homem, por tradições aleatórias e quase poéticas, passarão para o lado do rigor e da ciência exata. Imediatamente, todo mundo se põe a "linguisticar". No segredo de sua mansarda, os poetas empalidecem em cima das obras completas de Saussure. Fala em significante e significado, em **sitagma** e **fonema**. Estuda-se retórica. Usa-se a metáfora, a catacrese e o anacoluto, e o público segue como pode. Ocorrem fenômenos de edição sem precedente. Manuais áridos, quase que incompreensíveis, alcançam tiragens de *best-sellers*. Exumam de sua solidão velhos eruditos, linguistas empoeirados, aos quais ninguém nunca concedera o menor olhar, e transformam-nos em vedetes no *Nouvel Observateur* ou no *L'Express*. Jakobson e depois Chomsky passam a ser magos ou profetas, ainda que ninguém, exceto os especialistas, entenda nada do que eles dizem. Assiste-se a aberrações: por exemplo, estes dois cientistas excepcionais que são Lévi-Strauss e Jakobson têm a idéia absurda de estudar um poema de Baudelaire com a mesma precisão que outros cientistas analisam a composição da água ou do azoto. Exaurem-se a agarrar o indizível, o inominável nas pinças sutis do estruturalismo e da linguística. Inútil dizer que, muito felizmente, o indizível não se deixava apreender, escapava à investigação. Como, por outro lado, a linguística é uma disciplina árida, a França cansou-se dela tão bruscamente quanto se apegara a ela. De um dia para o outro, acabou. Meteram em seus gabinetes os velhos professores que tinham sido tirados daí por um instante. Esqueceram-nos. Eles tiveram depressões nervosas.

Antes de perecer, contudo, a linguística soltava um último e luxuoso fogo de artifício apossando-se brutalmente de uma ciência vizinha, a **psicanálise**, com o fulgurante reinado do doutor Jacques Lacan, admirável psicanalista que aplica ao trabalho do inconsciente as regras que a linguística inventa para a palavra humana. Conhecemos sua fórmula canônica: "O inconsciente é estruturado como uma linguagem".

Aquela foi, ainda, uma época muito divertida – ao longo dos anos 60. Durante algumas temporadas, antigos existencialistas foram vistos pintando, em seguida, com as cores do marxismo althusseriano, e, respingados de pintura estruturalista, se precipitarem aos seminários de Lacan para se reciclarem dentro da psicanálise.

O complexo de Édipo conhecia sua hora de glória. Só se tratava disso. Não se podia mais pronunciar uma frase sem que um "lacaniano" de fresca data descobrisse aí um lapso revelador. Só se falava em desejo e impulso. Além disso, o doutor Lacan adora fazer jogos de palavras, trocadilhos (como agrada ao inconsciente fazer, segundo Lacan), de modo que os trocadilhos passam a pulular nos salões da vanguarda, sendo bem claro que esses trocadilhos, quanto mais

estúpidos fossem, mais ricos em significado seriam. Inútil dizer que a maioria dos discípulos exaltados de Lacan nada entendia do discurso deste grande cientista, o que não impediu o efeito de moda de atingir os umbrais da histeria, antes de cair em meados dos anos 70.

Assim se encerra, parece-nos, a sequência das principais ideologias que disputaram entre si o poder a partir do ano de 1945.

Para sermos completos, deveríamos observar que, às margens desses movimentos dominantes, desenvolviam-se correntes secundárias, menos imponentes, meio marginais. Assinalemos apenas duas delas: nos anos 60, uma escola de romancistas, aquela do **nouveau roman**. São os romancistas do olhar, do plano, da simples descrição e da recusa da interioridade. Este grupo desaparecido, na verdade (Robbe-Grillet, Claude Simon, Nathalie Sarraute, Claude Olliver), caracteriza-se também pela recusa da literatura engajada do tipo sartriano. Por outro lado, nos anos 70, florescem os **novos filósofos**, tendo como principais atores Bernard Henri-Lévy e André Glucksman, que articulam seu trabalho principalmente numa crítica ao **Estado**.

Porém, com os novos filósofos, entramos já numa nova fase: precisamente no processo de decomposição das ideologias. Hoje, na verdade, operamos num território vazio. O estruturalismo sem dúvida continua a ser um método fecundo, excelente, mas seus grandes expoentes desapareceram (Roland Barthes deixou-nos; Althusser foi atingido pela doença mental; Lacan morreu e Lévi-Strauss não escreve mais). Do mesmo modo, a psicanálise não desapareceu como que por encanto. Prossegue sua prática e suscita obras téoricas sérias, porém ela, se podemos falar assim, "retomou seu leito", isto é, tornou-se novamente uma técnica médica, um questionamento dos processos do inconsciente; porém, ela não deixou de invadir os territórios vizinhos, literatura, poesia, romance ou mesmo pintura. A teoria freudiana deixou de ser "palavra do Evangelho", verdade universal e que transcende os séculos. Freud está sendo "relativizado". Expõem-no cada vez mais como um homem de gênio, sem dúvida, mas que elaborou sua teoria a partir de um momento muito exíguo da história universal: um burguês culto na Áustria, no final da era vitoriana. Chegamos mesmo a ver, na França, dois filósofos iconoclastas – Gilles Deleuze e Félix Guattari – lançarem dúvidas sobre esta "estrela" da psicanálise que é o complexo de Édipo.

Contudo, a vítima mais considerável do refluxo das ideologias é o marxismo. Ninguém, na verdade, poderia prever, em 1970, que o marxismo, este infatigável ator da cultura moderna que provocava incêndios, há mais de um século, ao contrário, em 1983 seria uma espécie de vestígio, um bibelô, uma recordação, uma enorme múmia na qual os vermes iriam fervilhar.

Ainda aí devemos estabelecer nuanças. Evidentemente, ainda se conhecem intelectuais marxistas, porém estes são, hoje, comunistas de estrita observância. Em compensação, entre os intelectuais da esquerda, como se diz, foi rapidamente descartado o marxismo e procura-se estender sua vela sob novos ventos.

Um pouco como em relação a Freud, ninguém pensa em negar o gênio de Marx, a qualidade de suas análises, mas ele é "relativizado": levam em conta suas lições, manipulam suas noções, seus conceitos, mas situam-no na história. Luta de classes, mais valia etc., tudo isso tinha energia e virulência nas sociedades industriais nascentes do século passado, porém desliza perdidamente sobre as sociedades industriais e pós-industriais do século XX.

E, principalmente, tanto Marx quanto Freud passaram a ser especialistas, um do inconsciente, o outro do econômico e do político, um pouco ultrapassados, mas, em todo caso, proibidos de permanecerem, doravante, em campos que não os de sua competência. Em outras palavras, enquanto que psicanálise e marxismo tinham estatuto de ideologia regente, além de seu campo próprio, em todos os campos da atividade espiritual (literatura, artes, moral, etc.), doravante eles são representantes apenas de uma certa ciência limitada em si mesma.

Eis por que, em 1983, na França, o intelectual marxista tornou-se uma mercadoria rara, preciosa mesmo. A descoberta de um de seus representantes parece uma "caça ao tesouro" e os raros exemplares que ainda funcionam merecem mesmo ser protegidos, como os ecologistas protegem certas espécies em vias de extinção.

Esta debandada das ideologias e a paisagem em ruínas que elas abandonam no momento em que desaparecem exigem algumas perguntas sobre o futuro. Porém, antes de tentar adivinhar quais são as chances de uma renovação, de uma ressurreição cultural, antes de interrogar-se sobre as vegetações inéditas que podem florir, não interessa questionar rapidamente os motivos capazes de explicar o súbito infortúnio das ideologias, num país como a França, e neste momento da história do mundo?

A bem dizer, apenas acabei de fazer a pergunta e já me arrependo de tê-la feito – em primeiro lugar, em virtude de minhas limitadas forças de análise; depois e mais gravemente porque um semelhante movimento que toca nos próprios fundamentos de uma cultura, de uma sociedade, provavelmente procede de fatores inumeráveis, quase inapreensíveis e que, de qualquer modo, só serão desvendados (se é que o serão) após um certo tempo.

Alguns tiveram um papel decisivo nas grandes revoltas estudantis da Sorbonne, em maio de 1968. A irrupção violenta e desrespeitosa da juventude teria arrasado de um só golpe os sistemas então em vigor. É claro que existe algo de verdadeiro nesta frase. O marxismo, em primeiro lugar, sofreu, naquela ocasião, ferimentos irreversíveis: houve, em 1968, um momento histórico, no dia em que o líder dos estudantes de esquerda, Daniel Cohn-Bendit, no momento em que se formava uma grande passeata nas ruas de Paris, berrou em seu megafone: “A escória stalinista, para o fim do cortejo”. Ninguém ainda, dentro da esquerda, ousara empregar semelhante linguagem. Mesmo os intelectuais que conheciam os horrores do stalinismo e do comunismo tinham por tática lançar um pudico véu sobre aqueles excessos, de modo a não perturbar a revolução: “Não se deve desesperar Billancourt”, dizia negligentemente Jean-Paul Sartre (Billancout, bairro operário de Paris, símbolo proletário).

A fala de Cohn-Bendit iria longe. Com o frescor, a pureza da juventude, ele estava ingenuamente dizendo a verdade. Estava pondo em marcha um movimento irreversível: doravante, era possível conceber ser um homem essencialmente de esquerda e, no entanto, anti-soviético e até mesmo antimarxista. É claro que, desde antes de 1968, vários homens de esquerda tinham entendido as ignomínias stalinistas, mas tratavam-se de grupos cismáticos, como trotskista, anarco-sindicalistas, muito marginais, e que não tinham efeito sobre as culturas dominantes. Com 1968, este divórcio, este “deslocamento” entre a esquerda e o marxismo, tornava-se fenômeno de massa. Porém, mais profundamente, é toda a ideologia enquanto tal que recebe o golpe desferido pelos estudantes de 1968. Sem dúvida aqueles estudantes estavam disparatados: encontravam-se entre aqueles maoístas, trotskistas, revoltados, anarquistas, mas o denominador comum aos estudantes continuava a ser, apesar de tudo, uma espécie de apelo à liberdade: através do questionamento dos pais, das sociedades, das hierarquias, das administrações do Estado, o que no fundo estava sendo visado era o **sistema**, todas aquelas cargas intelectuais que roubam da consciência individual sua liberdade, que constituem uma espécie de viseira fora da qual não poderia haver pensamento. Pode-se então aceitar a hipótese de que maio de 68 representou efetivamente um papel na derrota e na derrocada das ideologias: é neste braseiro meio delirante que são queimadas todas aquelas doutrinas (estruturalismo, freudismo e sobretudo marxismo) que atavam, desde 1945, todas as inclinações do pensamento individual. Ao mesmo tempo, fica bem claro que maio de 1968 não passou de um desaforo, de um soco, mas que teve efeitos devastadores porque estava atingindo um edifício já carcomido, ameaçado de ruína. Porque todos os sistemas ideológicos tinham manifestado, há alguns anos, ao mesmo tempo, sua nocividade e sua insignificância ou sua falsidade, é que maio de 68 contribuiu para fazer tombar na poeira os majestosos edifícios que regiam a vida intelectual francesa há trinta e cinco anos. Nos anos seguintes, vimos então ambiciosas construções vacilarem, por vezes se dissolverem, outras vezes se encarquilharem, ou então permanecerem como espécies de fósseis, porém, parece certo, hoje, desde o início dos anos 80, que todos os antigos sistemas perderam sua hegemonia, sem que nenhum sistema sobressalente tenha vindo substitui-los.

Resta então uma última questão: eis-nos diante de uma tábua rasa. Não é, efetivamente, tal sistema que é rejeitado, mas **qualquer sistema**, enquanto sistema. Claro, o marxismo é mais mortífero que qualquer outro sistema, mas é simplesmente porque ele foi um sistema ao mesmo

tempo mais nocivo e mais poderoso que os outros. O que a crítica implacável do marxismo demonstrou, há dez anos, além dos processos de Moscou, do gulag, de Soljenitsin, de Praga, de Kabul ou de Varsóvia é que o marxismo é detestável somente pelo fato de ser um sistema que veicula e difunde uma ideologia. Doravante, então, toda ideologia, todo sistema é tido como opressor, como mórbido, como gerador de alienação e de cegueira espiritual. Um momento, portanto, raro, excepcional abre-se para um país como a França: os antigos sistemas estão surdos e impotentes. O espaço espiritual parece relativamente nu, não esquadrinhado, sem estradas e sem marcos, e talvez possa-se esperar dele novas florações ou, ao contrário, deve-se temer que o pensamento, uma vez derrubados seus **guard-rails** e seus parapeitos, ponha-se a balbuciar?

Vejamos o que acontece: de 1945 até o final dos anos 70 a criação espiritual daquele país era intensa, porém esta criação funcionava quase que unicamente no quadro das ideologias, dos sistemas – em outras palavras, a França ilustrava-se então nos diferentes campos da ciência. A escola matemática de Paris estava, como aquela de Moscou e dos Estados Unidos, entre as primeiras do mundo. A pesquisa histórica francesa resplandecia (Braudel, Leroy Ladurie, Duby, Le Goff); em antropologia, o estruturalista Lévi-Strauss e seus discípulos reinavam muito além das fronteiras francesas. A psicanálise lacaniana invadia Londres, Nova Iorque, Buenos Aires e Tóquio. A crítica literária de vanguarda, com um mestre como Barthes, também com numerosíssimos críticos de exceção, propunha seu modelo em todas as universidades do mundo. Portanto, se reinava a ideologia, é preciso reconhecer que ela possibilitava à ciência francesa edificar altas e impressionantes construções. Em compensação, nos outros territórios, é forçoso confessar que a França estava em vias de retração. Os grandes romancistas estavam idosos; eles datavam de antes da guerra e desapareceram pouco a pouco no decorrer deste período: Montherland, Jean Giono, Bernanos, todos estes escritores já trabalhavam nos anos 1930. Malraux, inclusive, tinha escrito *A Condição Humana* em 1933; além do que, depois de 1945, se seu gênio está intacto, ele se volta para outros terrenos que não aquele da ficção (reflexões sobre arte, política, moral, etc). Jean-Paul Sartre tinha escrito *A Náusea* antes da guerra. Após a guerra, Jean-Paul Sartre se atrela a uma grande obra romanesca, *Os Caminhos da Liberdade*, mas abandona-a em meio à estrada, não a terminará nunca. Por outro lado, entre os escritores que chegaram à maturidade após a guerra, temos muita dificuldade em apontar um grande romancista. Apenas um, sem dúvida, emerge da neblina, e trata-se ainda de um romancista que escreve mais "parábolas" brilhantíssimas que não constituem senão o revestimento de uma pesquisa filosófica, metafísica ou moral. Porém, mesmo em Tournier, nada comparável às grandes máquinas romanescas que surgem no exterior: Kundera ou Cortázar, o albanês Ismail Kadare, os grandes russos dissidentes, Neruda, Vargas Llosa, Garcia Marques ou até mesmo Jorge Amado. Tudo acontece como se a ideologia de alta tensão na qual a França estava mergulhada tivesse agido como "coagulante" da inspiração criadora no campo principesco da literatura, o romance. Tudo acontece como se um romancista francês, rodeado como é por barreiras estruturalistas, racionalistas, sistemáticas, psicanalíticas ou outras, não mais tivesse a possibilidade de atingir a fonte profunda do canto, da imaginação.

Oponhamos agora a este quadro dos anos 1945-1975 àquele dos recentes. Claro, a pesquisa científica continua viva. Os historiadores franceses prosseguem seus trabalhos. Porém, fazem-se raras as obras marcantes ou pioneiras. Mesmo um filósofo brilhante como Michel Foucault parece em pane há alguns anos. Gilles Deleuze, outro grande da filosofia, está ausente. O filósofo Derrida perde-se em pesquisas cada vez mais esotéricas. Não se pode citar nenhum sucessor para Lévi-Strauss, nem, é claro, para Roland Barthes. Se são produzidas obras de qualidade, elas são obras de especialistas, não atingem o grande público e não se vê que elas tenham, há cinco ou dez anos, mexido com as fronteiras do saber, ao contrário daquelas de seus antecessores. Deve-se então pensar que talvez o extraordinário fogo de artifício lançado pelos cientistas e pesquisadores franceses, nos bons tempos da ideologia, esteja soltando seus últimos petardos, que não iluminam muito mais nossas noites.

Pode-se, ante este quadro, esperar uma efervescência no campo da criação do romance, da ficção? Em outras palavras, os romancistas, desde que o terror ideológico lhes deixava o

campo livre, reencontraram aquelas vastas inspirações que, no século passado, davam origem a Stendhal, Balzac ou Zola? No momento, nenhum sinal pode ser notado. O romance francês está exangue, radicalmente incapaz de cobrir, no molde de uma ficção, as grande angústias, os grandes desafios das sociedades contemporâneas. Seja na era das ideologias (1945-1980), ou na atual clareira não ideológica, o romance francês permanece suspenso numa espécie de eternidade frágil, elegante e extenuada. Fala-se aí das intermitências, das afinidades eletivas, de psicologias delicadas, mas não é estranho que o romance francês se tenha verificado incapaz de produzir uma única obra um pouco forte sobre a guerra de 39-40, sobre o Terceiro Mundo ou, mais recentemente, sobre a implantação dos aparelhos da estrutura pós-industrial; em suma, sobre aquilo que se chama "modernidade"?

Poderíamos pensar que a deserção das ideologias favorecia este ingresso do romance nos problemas concretos do mundo contemporâneo. Nada disso até aqui, e fica claro que, no campo da história cultural, a racionalidade, apensar do que pretendem as ideologias (estruturalismo ou marxismo) não está no poder. No momento, observamos então somente este fato, que a criação na França sai frequentemente dos túneis da ideologia: ela está um pouco cega por toda esta luz, pisca como uma coruja ao sol, mas perdeu o costume, não sabe o que fazer desta ampla liberdade que lhe é outorgada de repente. Dois leves indícios, contudo: o romance francês, que foi, há 40 anos, seja experimental (reflexão sobre a linguagem e sobre o romancista escrevendo seu romance), seja intimista e psicológico, parece encontrar novamente a sedução das histórias e da História. Deixaram de ter vergonha de construir um roteiro, de dispor personagens, de inserir estes personagens no grande fluxo apaixonado do tempo coletivo. Eis o que estão descobrindo os romancistas franceses; porém, até agora, não souberam extrair disso a matéria para obras importantes. O segundo indício diz respeito à poesia: também ela, há 30 anos, se esgotava em jogos verbais, em formalismo barroco e, em suma, ilegível. O campo de seus eleitores não cessava, por conseguinte, de diminuir. Ora, hoje a poesia está voltando a ser uma das grandes vozes da França: se quase não podemos citar nomes eminentes, uma constatação se impõe: a França, após sua longa cura de racionalismo literário, está-se aproximando novamente, num passo um pouco trôpego, da poesia: multiplicaram-se as revistas poéticas, vendem-se antologias, existe ao mesmo tempo uma exigência do público e o surgimento de inúmeros poetas.

Estes dois indícios anunciam-nos uma ressurreição? Eis um segredo que ainda está envolto nos desconhecidos recônditos do futuro. Pelo menos podemos observar isto: uma espécie de aurora colore com seus pálidos raios a literatura francesa em 1983. Esta aurora será prolongada por dias ensolarados ou por belas tempestades, ninguém o sabe, mas é preciso agir rapidamente. Apostamos, efetivamente, que na sombra, especialistas, sem dúvida universitários, já estão manejando suas limas e serras para fabricar uma nova ideologia que virá tomar o lugar das falhas do existencialismo, do estruturalismo, do marxismo ou da linguística.

O Estado de S. Paulo, terça-feira, 5 de março de 1988.

Caderno 2, "Aplausos", p. 3.

« A paixão segundo Roland Barthes », por Sílvia Penteado.

Antônio Fagundes sobe ao palco com *Fragmentos de um discurso amoroso*

Em 1977, já com sua reputação consolidada como crítico literário e semiólogo, Roland Barthes surpreende os meios intelectuais publicando um livro sobre o amor. Surpreende também os meios literários, pois o livro em poucos meses ultrapassa a casa dos cem mil exemplares vendidos. Que livro era esse? *Fragmentos de um discurso amoroso*.

Em 1983, três anos após a morte de Barthes, num curso de pós-graduação na USP, Teresa de Almeida se interessa por desenvolver o tema Roland Barthes e o Amor, entre os vários oferecidos pelo curso. Por sua formação de atriz, recebe a sugestão da orientadora, Leyla Perrone-Moisés de, em vez de produzir mais um ensaio acadêmico, trabalhar na adaptação do texto básico de Barthes sobre o assunto para o teatro. Qual era o texto? *Fragmentos de um discurso amoroso*.

Foi o que Teresa fez e, na próxima quarta-feira, dia 9, terá finalmente a oportunidade de ver num palco – o da Sala Rubens Sverner do Teatro de Cultura Artística – sua adaptação, com Antônio Fagundes no papel principal e Ulysses Cruz na direção.

Antes que isso acontecesse, no entanto, o texto de Teresa passou por muitas mãos. Os críticos Sábato Magaldi, Edélcio Mostaço, Décio de Almeida Prado e Alberto Guzik o leram e não pouparam elogios. O ator Rodrigo Santiago, um amigo pessoal, interessou-se, mas não tinha recursos para montá-lo. Só em janeiro do ano passado o texto chegou às mãos de Antônio Fagundes.

Na adaptação, a atriz tentou fugir da mera reprodução discursiva do original. Empregou uma linguagem mais coloquial, menos metafórica, e selecionou 12 dos 80 fragmentos originais, modificando-os de forma a conterem em sua estrutura os elementos essenciais dos fragmentos desprezados. Manteve também a não-linearidade do texto de Barthes.

"Existem três momentos", explica Ulysses Cruz. "No primeiro, está o recém-capturado pela imagem do ser amado; no segundo é a paixão propriamente dita; e, no terceiro, a decadência, o fim. Só que eles não estão colocados assim, um após o outro. É um vai e volta constante". Como se fosse uma sinfonia em que o tema principal perpassa por toda a obra, só que em cada *fragmento* visto sob um ângulo. Essa é a concepção seguida por Ulysses Cruz na direção e por André Abujamra na composição da trilha musical.

"*Fragmentos de um discurso amoroso* não faz parte do trabalho principal da Companhia Estável de Repertório, que atualmente está em fase de reorganização. Mas do projeto paralelo iniciado em 1986 com *Carmem do filtro*", explica Fagundes. Esse projeto busca coisas não convencionais, ou no texto ou na estética, coisas que permitam discussão, que levantem polêmica. "A estrutura dos *Fragmentos* atende a esses requisitos sem ser um texto incompreensível ao público", diz Fagundes.

Com pelo menos 180 projetos na cabeça, ele mal pode esperar pela estreia dos *Fragmentos*, para poder pensar mais no que fazer depois. Entre as várias possibilidades estão uma peça infantil, mais um clássico e uma peça de autor contemporâneo, projeto que já está em andamento: Gianfrancesco Guarnieri está trabalhando no texto. Há também o plano de fazer o Mambembe. De concreto, no entanto, há apenas a próxima novela das oito, na Rede Globo, onde não trabalha desde *Corpo a corpo*, há uns três anos.

Fragmentos de um discurso amoroso fica em cartaz no Teatro de Cultura Artística (rua Nestor Pestana, 196), de terça a sexta às 20 horas, sábados às 20 e 22h30 e domingos às 18 e 20 horas, durante um mes. Depois, a peça passa para a Sala Esther Mesquita, no mesmo teatro, em horário alternativo. Além de Antônio Fagundes, estão no elenco Luís Furnaletto, Marcos Winter e Mara Carvalho.

O Estado de S. Paulo, quinta-feira, 3 de agosto de 1995.

Caderno 2, p. D5.

"Exposição revela outra face de Roland Barthes", por Edmilson Silva.

Centro Cultural Banco do Brasil mostra no Rio 50 desenhos e pinturas do pensador francês

Rio – Um dos principais pensadores da cultura neste século, o francês Roland Barthes (1915-1980) já havia ensinado "o prazer do texto" a seus admiradores brasileiros. Agora, vai levá-los a fruir de outra arte. Pintor e desenhista, além de ser o mais famoso mestre da semiologia, Barthes terá 50 dos seus trabalhos de artista plástico expostos, entre hoje e 24 de setembro, em duas salas do Centro do Rio.

Os desenhos e pinturas de *Roland Barthes Artista Amador* estavam com um colecionador particular, o adido cultural da França no Consulado do Rio, Romaric Sulger Büel. A exposição nasceu por acaso, como conta o escritor e crítico literário Silviano Santiago, estudioso da obra de Barthes. "Estava em uma visita na casa do adido, quando tive a atenção desviada para alguns quadros", diz ele. "Me aproximei de alguns deles e vi as iniciais RB que depois descobri serem de Barthes".

"Quando constatei a autoria, fiquei admirado não só com a quantidade, mas principalmente com a qualidade dos trabalhos", diz Santiago. Daí surgiu a idéia de montar a exposição *Roland Barthes Artista Amador*, que foi ampliada para que a obra do francês pudesse ser contextualizada.

Dividida em cinco partes, a mostra conta com slides com aspectos das carreiras do antropólogo Claude Lévi-Strauss, do historiador e filósofo Michel Foucault, e do psicanalista Jacques Lacan.

Barthes também estará disponível em um vídeo em que é entrevistado, com trilha sonora que o próprio Barthes escolheu para o programa *O Concerto Egoísta*, que foi ao ar na Radio France, de Paris, nos anos 70. Os pintores Samuel Steinberg e Cy Twombly, duas das referências mais importantes para o trabalho plástico de Barthes, também terão algumas reproduções exibidas.

A mostra, para Santiago, é uma forma de levar para um público maior um autor de leitura considerada difícil. "O que mais chama a atenção nos trabalhos é o fato de o uso da cor e do traço serem originais em Barthes", diz Santiago. "Ele não mimetizou os grandes pintores da modernidade, como em geral acontece com iniciantes".

"Não conhecia esse lado de Barthes, mas não fiquei surpresa", avalia Gilda Korff Dieguez, professora de Semiologia de várias faculdades de comunicação no Rio. Em seus cursos, ela enfatiza o papel do intelectual francês. "Ele vem de uma geração de franceses, o grupo *Tel Quel* que, cansada do academicismo meio estagnado da Sorbonne, partiu para uma visão mais progressista da cultura". Segundo ela, Barthes é "um dos nomes mais emblemáticos da cultura do século 20".

Para Gilda, a exposição com os quadros de Barthes serve para confirmar a complitude de um intelectual que encontraria paralelo apenas em Umberto Eco. "Ele pensou a arte e fez arte, escreveu sobre literatura e criou uma peça com a beleza de *Fragmentos de um Discurso Amoroso*, encenada no teatro".

Um catálogo bilíngue e colorido com as 50 reproduções da mostra estará à venda. A publicação traz ainda dois textos inéditos sobre Barthes: um do cineasta e escritor Alain Robbe-Grillet e outro do romancista e crítico de arte Renaud Camus. Grillet e Camus virão ao Brasil para fazer palestras sobre Barthes.

O Estado de S. Paulo, sábado, 7 de junho de 1997.

Caderno 2/ Cultura, p. D3.

"Tiros pela culatra no QG da cultura", por Sérgio Augusto.

Debate dos intelectuais franceses foi trivializado e esvaziado pela mídia, diz livro de Régis Debray

Os socialistas recuperaram o poder na França, mas o que dizer dos seus intelectuais? Estão por baixo, apregoam os concorrentes europeus e americanos. Os grandes mestres foram morrendo sem deixar substitutos à altura, lamentam as viúvas de Sartre, Barthes, Lacan e Cia. "A cultura francesa pagou um alto preço ao trocar Diderot por Heidegger", diagnosticou Alan Sokal, querendo dizer que os intelectuais franceses (ou *intellos* – leia-se intelôs – como lá são chamados) saíram perdendo quando trocaram a velha e boa *clarté* (clareza) pela obscuridade teutônica. "Não são apenas os intelectuais franceses que estão por baixo", replicou, com razão, um editorial do *Le Monde*. Então por que a França é tão visada? "Porque é preciso atacar o exército da inépcia no seu quartel-general", respondeu Jean Bricmont.

Exageros à parte, não há como negar que a cultura francesa perdeu um bocado de seu elã, do seu poder de fogo. Sua literatura é um lixo (o primeiro prego no caixão foi martelado pelo *nouveau roman*). Seus artistas plásticos há muito frequentam as divisões inferiores. Sua música popular não existe. Nem em Cannes seu cinema impõe mais respeito. Teóricos e pensadores tipo exportação, como os dois Jacques (Lacan e Derrida), Jean Baudrillard, Paul Virilio, Pierre Bourdieu, Michel Serres e Jean François Lyotard, eles ainda têm, mas isso parece ser pouco para um país que se acostumou a dominar o cérebro do mundo. E ainda não metabolizou o fato de ser um italiano o intelectual europeu de maior prestígio ou mais ampla audiência da atualidade. Umberto Eco, *bien sûr*.

Até as polêmicas de maior repercussão internacional estão surgindo em outras plagas ou sendo deflagradas por pensadores além-fronteira. As duas controvérsias mais marcantes do ano passado tiveram por protagonistas um professor de Harvard, Daniel Goldhagen, que escreveu um livro sobre a culpabilidade alemã no genocídio comandado por Hitler, prestes, aliás, a sair no Brasil, e um professor de física da Universidade de Nova Iorque, Alan Sokal, autor de uma devastadora paródia do vasconço pós-modernista, que determinados *intellos* parisienses receberam com desmedida indignação.

O bate-boca que Golhagen e Sokal provocaram repercutiu em tudo quanto é canto. Já o mesmo não se pode dizer da ardente e longa polêmica em que, há dois anos, se engalfinharam o *nouveau philosophe* Alain Finkielkraut e o cineasta iugoslavo Emir Kusturica, a propósito do filme *Underground – Mentiras de Guerra*, Palma de Ouro em Cannes. O filósofo (que torce pelos croatas) cismou que a alegoria borroco-absurdista de Kusturica era "uma fraude", uma propaganda do "cego nacionalismo sérvio" e produziu um panfleto, publicado no *Le Monde*. Detalhe: ele não havia visto o filme. Só quatro meses depois, o cineasta replicou, no mesmo jornal, recebendo a adesão de dois outros *nouveaux philosophes*, Bernard-Henri Lévy (que torce pelos bosnianos) e André Glucksmann. Estes, ao menos, viram o filme. Antes do gongo final, o romancista austríaco Peter Handke subiu ao ringue para acusar Glucksmann de fazer proselitismo em favor da Sérvia.

Nos áureos tempos em que até os intelectuais da Tasmânia ficavam gripados quando Sartre espirrava, a discussão em torno de *Underground* teria chegado a todos os bares do Ocidente. Mal foi além das tapas de Barcelona.

Curiosamente, os *intellos* que fazem ponto no Café de Cluny, têm mesa reservada no Le Voltaire e no Le Récamier, vestem roupas do show businness e da moda, aqueles que, enfim, estão sempre em talk shows – onde, por sinal, não dão entrevistas, fazem, uh, lá, lá, *interventions* –, bem, aqueles abstiveram-se de polemizar com Alan Sokal. Primeiro, porque não vestiram a

carapuça. Segundo, porque são vaidosos demais para dar trela a um professor formado no que intimamente consideram um país de bárbaros.

Refiro-me à turma do *caviar gauche*, aos já citados Lévy, Glucksmann e Finkielkraut, pavões permanentemente cortejados pela mídia. Para o francês da rua, eles é que são os grandes intelectuais do país, os formadores de opinião, quando nada porque, além da vocação para o badalo e o compadrio, assinam uma coluna semanal em publicações de primeira linha. Não satisfeito com seu espaço na revista *Le Point*, Lévy assumiu, faz tempo, um talk show e, mais recentemente, virou cineasta. Seu filme, *Le Jour et La Nuit*, lançado em Paris após uma operação mercadológica hollywoodiana, foi tratado aos pontapés por toda a crítica, que o acusou de estar mais preocupado em explorar a nudez de sua mulher, a atriz Arielle Dombasle, do que a situação sociopolítica mexicana.

Vexames como a leviana diatribe de Finkielkraut contra *Underground* e a atuação cinematográfica de Lévy reforçam a suspeita de que a França já não pode confiar tanto nos seus intelectuais. E, pelo visto, já deixou de confiar. Viviam dizendo que pelo menos 12% da população francesa se deixava influenciar pelos intelectuais na hora de votar. Mas na hora de votar a nova lei de imigração, combatida em manifestos, palanques e passeatas por dezenas de cineastas, romancistas, poetas, ensaístas e jornalistas, 69% dos franceses disseram sim e 61% discordaram do incitamento à desobediência civil feito pelos intelectuais. Ou seja, fecharam com a direita de Le Pen.

No livro *O poder Intelectual na França*, Régis Debray, ex-companheiro de Che Guevara, ex-condestável de Mitterrand e pensador da velha esquerda, resumiu à perfeição o que, em suma, se passa com os seus pares: "Nós deixamos de ser importantes porque o verdadeiro debate intelectual na França foi trivializado e esvaziado pela mídia". Com a ajuda, acrescente-se, dos que se deixaram trivializar, restringindo sua ação à confecção de slogans à assinatura de manifestos, à participação em passeatas e outras atividades caras aos soldados da inépcia de todo o planeta.

O Estado de S. Paulo, domingo, 1º de outubro de 2000.

Caderno 2/ Cultura, p. D3.

"O livro em que Barthes redefiniu a literatura", por Regina Shöpke.

Vinte anos após sua morte, o autor francês continua a influenciar os estudos literários, que revolucionou com *O Grau Zero da Escrita*, relançado pela Martins Fontes

A obra de Roland Barthes (1915-1980) surpreende pela sua versatilidade. Crítico literário, semiólogo, ensaísta, sociólogo e filósofo no sentido mais amplo do termo, Barthes é, em poucas palavras, um pensador da linguagem. Quer trate da moda ou da tragédia grega, ele tem sempre o mesmo olhar acurado para decodificar os signos (os sinais, os símbolos) que estão em jogo. Costumam acusá-lo de muitas coisas: de ser um tanto "volúvel" ideologicamente, de interessar-se indiscriminadamente por qualquer tema e por mudar constantemente de vestimenta teórica, isto é, de não ter um único método de análise. Porém, a verdade é que o seu aparente ecletismo esconde uma proposta que ultrapassa todo e qualquer objeto ou objetivo transitório. Tal proposta diz respeito a uma crítica profunda da "significação".

Para entendermos bem o que isso quer dizer, precisamos ter em mente que não se trata de uma crítica dos sistemas arbitrários de comunicação, isto é, das palavras e dos sentidos que lhes são comumente atribuídos. Trata-se de uma crítica ao que podemos chamar de "sistemas anexos", secundários, aqueles que não aparecem claramente para nós, mas que atravessam a linguagem emitindo valores. É essa esfera, até certo ponto subjetiva, que interessa a Barthes.

Trata-se de trazer à luz a "moral" que se esconde por trás das palavras, ou seja, aquela que revela não o seu significado explícito, normativo, mas algo mais profundo, furtivo e fugidio. É exatamente este o tema de *O Grau Zero da Escrita* (240 págs., R$ 26), que está sendo relançado pela Martins Fontes.

Publicado originalmente em 1953, *O Grau Zero* inaugura, ao lado do livro *Le Dieu Caché*, de Lucien Goldmann, uma nova forma de análise literária denominada *nouvelle critique*. Esse movimento supõe a existência de um "inconsciente" da obra, desconhecido até de seu autor. Em outras palavras, a literatura é entendida aqui como uma "superestrutura", que exprime a situação de um grupo social em um dado campo histórico. É o caso da literatura clássica francesa, que reflete em sua essência os ideais de uma burguesia em ascensão, tanto quanto a literatura moderna traz, como marca distintiva, o dilaceramento da forma e a fragmentação da linguagem como conseqüências do próprio esfacelamento da consciência burguesa.

É claro que podemos detectar aqui as três grandes correntes que influenciaram inicialmente a obra de Barthes: o marxismo, a psicanálise e o estruturalismo. Mas foi exatamente o fato de ele não fixar-se, de forma ortodoxa, em nenhuma dessas doutrinas, que lhe valeu as acusações de instável e inconsistente. Por outro lado, foi isso mesmo que lhe garantiu a liberdade do olhar e uma certa atitude crítica. Afinal, ainda que a questão dos signos tenha estado presente em toda a obra de Barthes, pode-se dizer que ela foi se tornando cada vez mais complexa e elaborada (marcando paulatinamente a mudança de foco da relação sujeito-escrita). Em suma, Barthes evoluiu de uma "teoria da escrita para uma escrita das paixões".

Signos – Bem, retornando aos primórdios de seus estudos, vemos um Barthes preocupado em fazer uma verdadeira história dos signos. Para ele, como já vimos anteriormente, existe uma terceira dimensão da literatura, uma realidade formal independente da língua e dos estilos. Essa realidade subjacente, essa metalinguagem dos significados, liga ainda mais profundamente o escritor à sociedade em que ele vive. Parafraseando Barthes, uma escrita é mais do que o seu conteúdo e sua forma individual. Independente do quão rica seja uma obra, independente do grau de criatividade de um autor, toda escrita traz consigo uma escolha, um engajamento.

Pode-se dizer que, com Barthes, a literatura perde definitivamente a sua inocência. Afinal, se antes ela é vista como expressão de uma interioridade livre, destacada de um contexto maior, com Barthes ela se torna produto de uma dinâmica que reflete os fluxos e refluxos da própria sociedade. Estritamente falando, Barthes tinha como projeto maior construir uma ciência própria dos signos, de modo que pudesse mostrar a estreita relação que existe entre a linguagem e os valores de seu tempo. Hoje, mesmo depois de 20 anos de sua morte, Barthes continua sendo o referencial de uma nova prática literária. E isso porque, embora acusada por muitos de inconsistente, a sua obra tem experimentado a única garantia de sua força e de sua veracidade: o tempo.

O Estado de S. Paulo, domingo, 19 de novembro de 2000.

Caderno 2/ Cultura, p. D4.

"Onda do politicamente correto empobrece as letras", por José Castello

A análise é da professora Leyla Perrone-Moisés que está lançando nova coletânea de ensaios.

Os escritores de hoje não encaram mais a literatura como sacerdócio – e eu não conheço nenhum disposto a dar a vida por ela. Ninguém que escreve está livre dos estereótipos e a única forma de evitá-los é praticar a autocrítica permanente. As duas opiniões acima, de objetividade e clareza raras em teóricos da literatura, são da professora Leyla Perrone-Moisés, que fala ao Estado em propósito do lançamento de seu livro *Inútil Poesia*. Na entrevista a seguir, Leyla

comenta, também, as interferências da prática ideológica na criação literária e sua admiração pessoal e profissional por Roland Barthes.

***Estado* – no ensaio "Que fim levou a crítica?", de 1996, você discute os impasses e mesmo quase a impossibilidade de uma crítica literária hoje. Pergunto: alguma coisa mudou nesses quatro anos que se passaram? Ainda é possível alguém se declarar, com toda segurança, "crítico literário"?**

Leyla Perrone-Moisés – O ensaio referido foi uma comunicação apresentada num congresso da Associação Brasileira de Literatura Comparada e dizia respeito às tendências de inspiração norte-americana que estavam começando a dominar os estudos literários nas universidades brasileiras. Nos EUA, a preocupação exclusiva com a "correção política", com a defesa de causas particulares ligadas aos conceitos de sexo, etnia e história de curta duração, fez com que a obra literária deixasse de ser vista como objeto estético (discursos em que a ideologia aparece refratada numa forma) e a própria literatura perdeu sua especificidade e seu lugar como disciplina acadêmica. Essa comunicação foi posteriormente a base do capítulo final do meu livro *Altas Literaturas* (1998) e as mesmas idéias têm sido desenvolvidas por mim em outros artigos, um dos quais está em *Inútil Poesia* ("Considerações Intempestivas acerca do ensino da Literatura"). Não creio ter afirmado, ali, uma impossibilidade da crítica literária, referia-me apenas a uma prática ideológica da mesma que, a meu ver, empobrece a leitura da obra literária. Há um exagero didático voluntário em minhas considerações. Não houve grande mudança nos últimos quatro anos. Mas o número impressionante de respostas favoráveis que tenho recebido, desde então, vindas de professores de literatura de várias partes do país, permite-me pensar que as tendências exclusivamente ideológicas ou aderentes à mídia não são dominantes. Por enquanto, ainda é possível ser crítico literário e professor de literatura e a cultura brasileira precisa muito de ambos.

***Estado* – As resenhas jornalísticas substituíram, nos jornais, o espaço antes destinado à crítica literária. Elas parecem viver hoje, no entanto, um momento de impasse – marcadas, em geral, pela repetição, pela fragmentação, pela rapidez excessiva. Que futuro você vê para o jornalismo literário? É possível pensar que a velha crítica, no estilo de Carpeaux e outros "impressionistas", possa voltar?**

Leyla Perrone-Moisés – A resenha literária existe nos jornais desde o século 19 e preenche uma função precisa e útil: informar os leitores acerca dos livros recém-publicados. Ela tem de ser rápida, mas nem por isso é sempre superficial. Ao longo do século 20, os jornais foram destinando menor espaço à crítica literária especializada, aos ensaios de maior fôlego. Os suplementos literários se transformaram em suplementos culturais, nos quais a literatura aparecia entre as "variedades". Entretanto, temos visto, nos últimos anos, um ressurgimento da crítica literária nos principais jornais do país e nas numerosas revistas literárias que apareceram e vingaram. Eu acho que o jornalismo literário está atravessando uma boa fase. Muitos jornalistas mostram uma boa formação literária e muitos universitários sabem dirigir-se a um público maior do que o das salas de aula ou das defesas de teses. O período em que a crítica literária teve seu espaço reduzido nos jornais (anos 70 e 80) correspondeu a uma mudança de público. Os suplementos literários da primeira metade do século 20 até os anos 60 dirigiam-se a uma elite culta do país. Os suplementos culturais e as revistas literárias de agora alcançam uma grande massa de jovens formados pelos cursos de pós-graduação, que se multiplicaram nas últimas décadas. Os jovens poetas também apareceram em legião, creio que pelo fato de a poesia se prestar bem à percepção instantânea e fragmentada que temos hoje no mundo. Eles também são leitores dos artigos literários, ou porque desejam ampliar a sua base teórica, ou porque têm a esperança de que algum critico fale deles. Ainda é uma elite, mas numericamente muito maior. Não, não é possível pensar numa volta da "velha crítica", assim como não é possível pensar na volta à boa "velha literatura" do século 20. O mundo mudou, as questões que interessam hoje são outras, as formas experimentadas não podem ser repetidas indefinidamente. O que se pode

desejar é que a qualidade dos novos críticos seja comparável à de um Carpeaux ou de um Sérgio Milliet, assim como a qualidade dos novos romancistas e poetas seja comparável à de Guimarães Rosa, Clarice Lispector, Drummond e João Cabral (para falar só dos que já morreram).

***Estado* – é muito bela e perturbadora sua análise de *Bouvard e Pécuchet*, o livro que "matou" Flaubert. A literatura ainda consegue produzir livros tão radicais? Ou, os apelos do mercado, da universidade, da mídia, mataram seu poder de corrosão?**
Leyla – Os escritores de hoje não encaram mais a literatura como um sacerdócio e não conheço nenhum disposto a dar a vida por ela. Isso foi um estado de espírito do fim do século 19, quando a falta de lugar para o poeta na sociedade burguesa os impelia a um suicídio heróico. Mas, apesar dos apelos do mercado e da mídia (já que a universidade não tem muita influência na produção de textos criativos), ainda se publicam muitos livros de grande qualidade literária. Ao lado dos *best-sellers* destinados ao consumo imediato, saem todos os anos, em vários países, livros em que os escritores continuam dando conta do seu recado, isto é, ampliando o conhecimento que podemos ter do homem e do mundo, alargando a capacidade da linguagem como arte, aguçando a capacidade crítica dos leitores. Para dar apenas alguns exemplos: o australiano David Malouf, a indiana Arundathi Roy, a norte-americana (já nobelizada) Toni Morisson tratam das relações entre etnias, culturas e sexos, no contexto globalizado, sem cair em panfletagem e sem descuidar da forma de suas respectivas linguagens.

***Estado* – A crítica e o jornalismo literário – apesar de Barthes – parecem sempre dominados por clichês, preconceitos, lugares-comuns, tudo justificado pela ânsia de classificar, de criar dogmas e cânones, de enquadrar. Não faltaria à crítica literária ver a si mesma como um gênero literário? (Aliás, o que impressiona em seus ensaios é a proximidade com a poesia).**
Leyla – Fico feliz por você achar que meus ensaios se aproximam da poesia e só aceito o elogio se essa proximidade for entendida como um desejo de aproximação, que deve motivar qualquer crítica. Barthes passou a vida caçando os clichês, os preconceitos e lugares-comuns, mas ele sabia (como Flaubert, como Valéry) que essa caçada é inglória. A tendência natural da linguagem verbal é a coagulação em estereótipos. Ninguém está livre deles e nossa época não é pior do que as outras nisso. Apenas, a multiplicação geométrica da informação aumentou o número de ocorrências. O único antídoto ao estereótipo é a crítica permanente do mesmo e a autocrítica antes de tudo. O que eu estou lhe dizendo aqui contem vários lugares-comuns.

***Estado* – Você analisa a inutilidade da poesia de Mallarmé. De toda grande poesia, aliás. As experiências de vanguarda do século 20 não teriam, em grande parte, se voltado para novo tipo de visão utilitária da poesia (a poesia como reformadora da linguagem) e, nesse sentido, matado um pouco o que há de poético na poesia?**
Leyla – "O que há de poético na poesia" é uma formulação bastante enigmática. Por mais que tentemos definir o poético, este sempre dependerá de uma misteriosa combinação de fatores em que entra até o acaso. Quanto às vanguardas do século 20, não creio que se possa chamar de "utilitarista" a visão da poesia como transformadora da linguagem. Essa é uma "utilidade" não reconhecida pela imensa maioria dos homens de hoje, mais preocupados com a comunicação imediata e com a rentabilidade econômica da mesma.

***Estado* – Explique melhor, o que faz Jacques Lacan, um psicanalista, no meio de escritores e poetas. Você mesma se declara não preparada para julgar a terapêutica lacaniana. Mas não é muito arriscado, embora muita gente faça isso, ver Lacan só como um artista?**
Leyla – É arriscado se você estiver praticando a psicanálise num consultório. Mas é permitido para quem, como eu, encara o discurso de Lacan do ponto de vista literário. Afinal, Lacan passou a maior parte de sua vida entre escritores e poetas, desde os surrealistas, cuja aventura compartilhou, até os escritores mais sofisticados da segunda metade do século, como Marguerite

Duras, cuja obra ele analisou. No artigo do meu livro, mostro Lacan como agitador cultural e fenômeno sociológico parisiense, e não tanto como teórico da psicanálise. Mas vale a pena lembrar que sua teoria, uma releitura moderna do último Freud, é intelectualmente muito poderosa, e não uma simples "lacanagem", como disseram alguns leitores preguiçosos no Brasil.

***Estado* – Fale de sua relação pessoal com a obra de Barthes. Ela parece marcar profundamente seus ensaios.**

Leyla – Barthes me marcou profundamente, como tradutora que fui de boa parte de sua obra e introdutora desta no Brasil, com um artigo publicado no velho Suplemento Literário do *Estadão* em 1968. De todos os grandes escritores que tive a sorte de conhecer (e foram muitos), ele foi o que mais admirei, como intelectual e como pessoa. Pude falar disso com mais vagar em meu livro *Roland Barthes, o saber com sabor*, de 1982. As marcas de Barthes não se revelam, em seus discípulos, como adoção de conceitos ou métodos (que ele não teve), mas como postura ética e amorosa diante e dentro da linguagem. Neste ano, em que lembramos os 20 anos de sua morte, está havendo em vários países uma volta a Barthes, sob forma de colóquios e debates na Internet. Sua aula inaugural do Collège de France, que traduzi e comentei sob o título de *Aula*, revela-se agora profética, e espantosamente atual no que se refere à situação da literatura e de seu ensino.

O Estado de S. Paulo, domingo, 2 de fevereiro de 2003.

Caderno 2/ Cultura, p. D1.

"O melhor Barthes ficou fora da sala de aula", por Gilles Lapouge.

Paris - Roland Barthes morreu há 20 anos e já está saindo do purgatório para onde vão os grandes escritores quando passam desta vida. E ele se deu muito bem. Principalmente porque esse purgatório não foi muito cruel. Anteriormente, apenas não se falava muito dele. Além disso, não deve ter sofrido muito nesse purgatório, porque está saindo dele em plena forma.

A exposição dedicada a Barthes pelo Centro Pompidou mostra a vitalidade deste morto. Mas, vai lá se saber se uma exposição dedicada a um jovem defunto não tem algo meio inquietante: será que vamos desvendar uma múmia, um busto engomado, uma hagiografia? No caso, nada disso, com certeza.

É ao Barthes delicioso, que escapa à nossa percepção, a esse Barthes terno, "todo em ziguezague", frívolo e engenhoso, a esse Barthes "voluptuoso" e mesmo "precioso", a esse Barthes hedonista, que os organizadores decidiram "abrir espaço", como dizem os esnobes (mas, o próprio Barthes não era meio esnobe?), ou "colocar em cena", como dizemos nós.

Fazemos uma excursão pelas palavras de Barthes, como se faz um passeio no meio da floresta, uma floresta encantada, naturalmente. E, magicamente, esta caminhada consegue fazer cada uma das palavras de Barthes soar em todos os registros imagináveis – esculturas e relevos, papéis, músicas e sons de rádio. As salas do Beaubourg nos abrem portas no texto de Barthes, que nos permitem perceber paisagens jamais vistas até agora.

Essas paisagens são de dois tipos: algumas formam os bastidores da obra de Barthes, a penumbra em cujo fundo o escritor acaricia formas de pensamentos ou de projetos, cores, que mais tarde, se cristalizarão em um livro.

Mas há ainda outra paisagem que se revela graças à exposição de Beaubourg: aquela em que soam e ressoam os ecos das palavras de Barthes, os acordes harmônicos contidos no próprio texto de Barthes e até agora não muito bem discerníveis.

Percebemos então que este autor, considerado difícil, teórico abstrato, é na realidade, um homem que se farta de concreto, que fala de coisas e não de idéias.

Naturalmente, uma parte bela é reservada a esta obra-prima – as *Mythologies* – estas crônicas, diabolicamente inteligentes, que ele consagrou às figuras, aos ídolos dos anos 70: o Citröen DS, o lixo industrial, o uso de plástico, as "lutas livres", o Giro Ciclístico da França (Tour de France), o comandante Cousteau... textos desmistificadores, às vezes devastadores, mas sem qualquer sombra de maldade. Uma voz macia, amiga, uma voz suave como a seda, que, uma vez calada, jamais esses objetos costumeiros serão vistos com o mesmo olhar

Mas só há esses objetos: por exemplo, o Japão que ele visitou frequentemente durante toda a sua vida, muito embora suas estadias nesse país fossem sempre breves: uma concha em forma de jardim, com solo de cascalho branco, muro com tapeçarias de Willian Klein, máscaras Nô do século 16, haicus japoneses – ou seja, todos esses objetos disparatados que nutriram outra obra-prima de Barthes: *Le Japon ou L´Empire des Signes*. E como se poderia negligenciar a paixão da leitura que magnetizou toda a existência de Barthes – uma biblioteca com os verdadeiros livros queridos e dez vezes relidos, Gide, Tostoi, Balzac e Michelet. Esses livros são apresentados com as mesmas palavras de Barthes: palavras que às vezes ressoam pelas salas, ou são escritas com a bela caligrafia do próprio Barthes: "Do rabisco mais simples" – dizia ele – " podemos remontar até à mão, ao músculo, ao sangue, à pulsão, à cultura do corpo, ao prazer..." Ali está tudo o que Barthes amou na vida: ele que manteve uma relação mágica com o seu piano, teria adorado esse longo corredor no qual ressoam a voz de Panzera ou as notas de Schumann. Pinturas de Barthes (menos geniais do que as de Vitor Hugo, com certeza, mas às vezes belas) são também apresentadas na exposição. Nem ficaram esquecidas as pinturas que Barthes amava, como as André Masson.

Estranhamente, quanto mais se avança na vida de Barthes, tanto mais a morte o envolve e tanto mais numerosas são as fotografias de Barthes: isso ao mesmo tempo obscurece e engrandece a exposição e confere uma verdade terrível ao que o próprio Barthes dizia a respeito da arte fotográfica: "Tempo, gravado na fotografia".

Enfim, o ramalhete final, talvez o mais belo: um imenso extrato do fichário de 12.250 notas rabiscadas por Barthes para reter (mais ou menos como no caso da fotografia) o tempo fugaz, as coisas que se apagam, as palavras perdidas, as idéias esboçadas e já moribundas.

"Dêem-me um corpo", diz uma dessas fichas (ecoando Kierkegaard), ou ainda "O sangue não tem lugar em minha mitologia pessoal. Sem dúvida é enfático demais."

Para mim, esta exposição dissipa um formidável mal-entendido que se criou em torno de Barthes durante sua existência: adulado e admirado muito cedo, professor fascinante, dotado de uma bela e doce voz, ele ficou "congelado" no papel de "teórico", de "semiótico". Fizeram dele – ele mesmo fez de si próprio – um teórico rigoroso, austero, o homem da "estrutura" ou do "sintagma", o grande amante de neologismos ou de citações gregas e de gíria, em resumo, um pedante sedutor.

Gerações de estudantes desmaiaram diante de seus estudos estilísticos e estruturais. Hoje, quando se relêem esses estudos, essas pesadas "lições redobradas de castigo" caem de nossas mãos: um estudo como *Le Système de la Mode* é cruciante, desprovido de qualquer interesse e, além disso, mal conduzido no plano da teoria.

Mas o verdadeiro Barthes era bem diferente. Oculto – poderíamos dizer – na luz muito viva de sua celebridade, Barthes freqüentava outros territórios, mais sutis e mais perigosos. Era um homem que vivia exclusivamente para as palavras, um homem atravessado de lado a lado pela literatura, ávido de prazeres, de desejo, de fruição, de vida, de ternura, de amizade, um homem que amava os poetas. Esse verdadeiro Barthes é finalmente aquele que, em seu *Barhes par lui même*, se revela como o grande escritor que poderia ter sido, se não tivesse sido moldado a marretadas, ainda muito jovem, na forja da teoria.

Muito felizmente, é este outro Barthes – um Barthes livre, alegre, brincalhão e insolente, folgazão e intrépido, apaixonadamente livre de toda teoria, amante do mundo e das pessoas – que a exposição escolheu exaltar, não o Barthes embalsamado em Marx e sobretudo em Saussure, ou na teoria estruturalista.

A história literária conhece muitos quiproquós desse tipo: Voltaire estava convencido que era um dramaturgo tão grande quanto Racine e Corneille ao mesmo tempo. No entanto, ele foi um dramaturgo sem nenhum valor. Mas, graças a Deus, Voltaire foi também autor de obras-primas, cheias de minúcias e de beleza, que são *Candide*, ou *Le Dictionnaire Philosophique*. Benjamin Constant acreditava estar abrindo para si um lugar na posteridade graças a sua "suma teológica" chamada *De la religion considérée dans sa source, ses formes et ses développements.*

Essa "suma" é hoje em dia um monte de pó. Mas, por causa de um pequeno escrito chamado *Adolphe*, Benjamin Constant tornou-se imortal.

(Tradução de José dos Santos)

O Estado de S. Paulo, domingo, 2 de fevereiro de 2003.

Caderno 2/ Cultura, p. D7

"*Fragmentos* inicia em maio 'minicoleção' do autor", por Haroldo Cevarolo Sereza.

Projeto de Martins Fontes é coordenado pela crítica Leyla Perrone-Moisés

O ano Roland Barthes no Brasil começa agora, em fevereiro, com a reedição, pela Difel, de *Mitologias*. Mas o destaque da temporada é a publicação, pela Martins Fontes, de obras inéditas do ensaísta francês.

A editora que já publicou *O grau zero da escritura* em 2000, começa em maio a montar uma pequena "coleção de Barthes" com a reedição do mais popular de seus escritos, *Fragmentos de um discurso amoroso*, atualmente esgotado. Em agosto, sai um texto que esteve inédito em francês até recentemente, *O neutro*, o primeiro dos cursos do Collège de France publicado pela Seuil. Em setembro é a vez de *Como viver junto*, o segundo curso. Ainda sem data – talvez ainda para 2003 – chega às livrarias *A preparação do Romance*, a terceira aula.

A editora também deve relançar em português *O grão da voz* e *Incidentes* e publicar mais quatro volumes de inéditos organizados de forma temática – teoria, crítica, política e imagem e moda –, em geral publicados em jornais e revistas. Toda a edição dessas obras é supervisionada pela crítica literária e professora da Universidade de São Paulo, Leyla Perrone-Moisés.

Leyla esteve muito próxima do escritor e foi talvez a grande responsável pela difusão de suas idéias no país. Além de rever as novas traduções e escrever apresentações nos livros, deve também traduzir alguns dos textos inéditos. Na sua opinião, a "onda Barthes" francesa – favorecida pela doação, por um meio-irmão, de seus arquivos ao Instituto da Memória da Edição Contemporânea – deve se repetir no Brasil.

Apesar do esforço da Martins Fontes, Barthes continuará a ter sua obra espalhada por várias editoras no país. Em março, a Estação Liberdade relança *Roland Barthes por Roland Barthes*, originalmente publicado pela Cultrix. O autor tem ainda obras publicadas no Brasil pelos selos Nova Fronteira, Companhia das Letras, Global e Perspectiva.

Influências – o próprio Barthes escreveu que sua trajetória intelectual poderia ser divida em três períodos – uma organização seguida pela edição das obras completas do autor, reeditada em cinco volumes (mitologia social, semiologia, textualidade, moralidade e órfica), com organização de Eric Marty.

Para Leyla Perrone, os vários Barthes encontraram diferentes leitores no Brasil. O primeiro público a ser influenciado pelo autor é o universitário que, nos anos de 1970, no Brasil, foi profundamente marcado pelo estruturalismo. A partir de *O prazer do Texto* (Perspectiva), um outro Barthes, que hoje pode ser chamado de "pós-estruturalista", passa a exercer um novo tipo de influência.

Em termos de popularidade, é o Barthes de *Fragmentos de um discurso amoroso* – que no Brasil se transformou numa montagem teatral com Antônio Fagundes no elenco – o que alcança maior público.

Uma outra influência importante, aponta Leyla, é o de *Mitologias*, que encontra eco ainda hoje especialmente entre cronistas de jornal. Nesses textos, escritos originalmente para a revista *L´Observateur*, Barthes analisa, com bom humor e sarcasmo, ícones da sociedade de consumo.

Apesar dessas influências todas, Barthes não formou discípulos, na opinião de Leyla, (e também Marty). "Seu modo de ensinar não criava discípulos, mas uma área de afeto e inteligência. Se aprendi algo com ele, foi uma certa atitude, ele tinha horror ao autoritarismo, uma desconfiança enorme do signo e da linguagem e demonstrava um grande amor pela literatura", afirma ela.

O Estado de S. Paulo, domingo, 19 de setembro de 2004.

Caderno 2/ Cultura, p. D6.

"A revolução permanente da linguagem", por Antônio Gonçalves Filho.

Publicação de inéditos do semiólogo Roland Barthes motivam reavaliação da sua obra

Até recentemente, o mercado editorial foi pouco atencioso com Roland Barthes, o homem que promoveu o estruturalismo e ensinou o mundo a ler – no sentido poundiano – os modernos. Corrigindo uma injustiça, a editora Martins Fontes, que está publicando toda a sua obra, lança esta semana o primeiro volume de textos inéditos do semiólogo, crítico e ensaísta francês, que vem aumentar a Coleção Roland Barthes, organizada há um ano pela professora e crítica literária Leyla Perrone-Moisés.

Desde a morte do autor, atropelado por uma camioneta em março de 1980, ao sair do Collège de France, onde era professor, poucos livros seus foram relançados. A publicação de suas obras completas provoca o descobrimento de Barthes por uma nova geração de leitores, permitindo ao mesmo tempo uma reavaliação de suas idéias sobre a revolução permanente da linguagem. Sobre os textos reunidos em *Inéditos I – Teoria* (R$ 45) e outros volumes recentemente lançados pela Martins Fontes, *O Grão de Voz* (R$ 54) e *O Rumor da Língua* (R$ 49,80), a organizadora da coleção Barthes falou ao Estado.

***Estado* – Susan Sontag definiu Barthes como um virtuoso do ensaio, ou seja, um intelectual que não deveria ser seriamente considerado pelo meio acadêmico como um teórico de estudos literários. Como a senhora analisa tal definição e qual o lugar reservado para a obra de Barthes no século 21?**

Leyla Perrone-Moisés – Susan Sontag tinha uma visão norte-americana, ou mais precisamente, nova-iorquina de Barthes. Ele representava, para ela, o supra-sumo do requinte parisiense, alguém muito sofisticado. Ela o conheceu e apreciou como um dândi encantador. Mas quando ela diz que ela não deve ser considerado como um teórico, não é por achá-lo pouco sério, é por considerá-lo como um escritor, no sentido pleno da palavra. Ela quer dizer que ele não é "aplicável" no ensino, e nisso ela tem razão. Mais recentemente, ela tem recorrido frequentemente a ele como teórico da fotografia. Quanto à leitura de Barthes no século 21, ela é oportuna porque ele foi um fino analista da cultura de massa e porque sua obra apresenta alternativas a esta. Ou pelo menos um modo menos passivo e mais crítico de conviver com ela.

***Estado* – Seu contato com Barthes remonta aos últimos seminários que a senhora frequentou em Paris. Qual foi a primeira forte impressão que ele provocou e as razões que a levaram a estudar sua obra?**

Leyla – Meu contato com Barthes não ocorreu em seus últimos seminários, mas muito antes. Fui apresentada a Barthes em 1968, e no primeiro encontro dei-lhe a cópia de um artigo sobre ele que eu havia publicado no Suplemento Literário do *Estado*. No dia seguinte, ele me enviou uma carta, dizendo que queria me ver com mais calma. Foi o começo de uma amizade que considero um dos maiores presentes que a vida me deu. Logo depois desses primeiros encontros, eu comecei a traduzir suas obras no Brasil, e o contato com ele foi constante, pessoalmente ou por cartas, até poucos meses antes de sua morte, em 1980. A primeira impressão que tive dele não foi desmentida posteriormente. Encontrei nele um mestre não dogmático, afetuoso, desprovido de qualquer pose acadêmica e dotado de um grande senso de humor.

***Estado* – Há dois anos o Centre Georges Pompidou organizou uma exposição multimídia que atraiu centenas de pessoas. Como explicar a popularidade de um literato que, apesar de voltado para a cultura de massa, não é exatamente um exemplo de leitura fácil?**

Leyla – A exposição do Centre Georges Pompidou, 20 anos depois de sua morte, teve grande êxito porque revelou, para um novo público, a multiplicidade de campos explorados em sua obra: cultura de massa, teatro, cinema, fotografia, artes plásticas, música, etc. Isto proporcionou, muito naturalmente, uma exposição multimídia, em que se viam os objetos estudados em *Mitologias* (incluindo um automóvel e vídeos de publicidade dos anos 50), cenas das peças de Brecht e de filmes que ele comentou, quadros de grandes artistas por ele analisados e suas próprias obras plásticas, tudo isso ao som de suas músicas preferidas e de gravações de sua própria voz, que era muito bonita (ele estudou canto em sua juventude). O resultado era um espaço de sedução, a mesma sedução que ele exercia em pessoa, fazendo com que o "difícil" de seu discurso, que não era impositivo mas convidativo, provocasse um desejo de compreensão. A inexistência, nos dias atuais, de intelectuais franceses com esse vasto leque de interesses e com esse aspecto pouco acadêmico suscita, nos mais jovens, um desejo de conhecer sua obra.

***Estado* – Barthes não parecia acreditar na possibilidade de existência de uma crítica literária – e tampouco numa "ciência da literatura". Pelo menos é o que se conclui após a leitura de *O Grão da Voz*. No entanto, ele parece fundar um método crítico – ou autocrítico. Como a senhora definiria esse método, que promoveu o *novo romance* francês, entre outras correntes literárias?**

Leyla – Barthes acreditava, sim, na possibilidade de uma crítica literária, e ele a definiu em *Crítica e Verdade* e nos *Ensaios Críticos*. A crítica, dizia ele, não busca a verdade, pois as grandes obras não têm um sentido único e final. Mas ela deve ter validade, isto é, uma adequação particular ao objeto analisado, que depende da solidez da argumentação desenvolvida pelo crítico em seu próprio discurso. Tendo teorizado a *escritura*, que é a escrita poética da modernidade, ele dissolveu a noção de gênero literário. Assim, em sua atividade crítica, ele praticou algo que podemos chamar de *crítica-escritura*: um discurso que vale tanto pelo que diz das obras analisadas, quanto por seu modo de dizer, isto é, que tem valor autônomo como discurso literário ou poético. Quanto à "ciência da literatura", ele se deixou tentar por ela nos anos 60, mas logo abandonou esse caminho. Nos anos 70, ele caracterizava essa fase de sua obra como "breve delírio cientificista".

***Estado* – Barthes foi pioneiro ao escrever sobre moda numa época em que ela era considerada pura frivolidade. Qual a principal contribuição de Barthes para o debate sobre moda? *Sistema da Moda* é uma obra política ou ética?**

Leyla – É verdade que ele foi pioneiro nesse campo. Infelizmente, seus textos sobre a moda não são os melhores de sua obra, porque pertencem exatamente àquela fase semiológica que ele renegou mais tarde. No último curso que deu no Collège de France, ele exprimiu o tédio que o

acometia quando alguém vinha lhe falar de seus trabalhos antigos. Ele se interessou pela moda nos anos 50, quando pretendia defender uma tese de doutorado sobre o tema, na área de sociologia. Acabou não defendendo a tese, e publicou o que restou dela em *Sistema da Moda*, de 1967. Pessoalmente, considero essa obra um tanto indigesta, apesar de várias considerações laterais interessantes, do ponto de vista histórico e ideológico. De qualquer maneira, ele deu ao estudo da moda um status universitário.

***Estado* – Barthes recriminava no Ocidente a atitude de fabricar e, ao mesmo tempo, recusar signos, não os reconhecendo pelo que eles são, ou seja, signos arbitrários. Como a senhora imagina que Barthes viveria, hoje, no mundo globalizado de signos autofágicos?**
Leyla – Não podemos saber como ele veria o mundo de hoje. Mas nos últimos anos de sua vida ele exprimiu seu desgosto pelo que já estava ocorrendo: um consumo acrítico dos signos e dos mitos, que não tinha mais a desculpa da "inocência" dos anos 50 e que, pelo contrário, era informado mas complacente, ou mesmo cínico. Embora tenha abandonado qualquer militância política, Barthes cultivou, até o fim, a utopia marxista de uma "sociedade desalienada" (expressão frequentemente utilizada por ele). Mas já estava descrendo da realização dessa utopia. Com relação à literatura, ele adotou, nos últimos anos, uma atitude conservadora. Vendo o desaparecimento da grande literatura do passado, na prática dos escritores e no ensino, ele manifestou, em várias ocasiões, seu desconforto. Seus últimos discursos e textos estão impregnados dessa melancolia. No último curso, *A Preparação do Romance*, ele cita uma frase de Verdi: "Voltemo-nos para o passado, isso será um progresso".

***Estado* – A relação com a língua é sempre política, defende Barthes em *O grão da Voz*, citando particularmente os países árabes, em que ela passa a ser um problema de Estado. Como Barthes via o valor ideológico da língua?**
Leyla – Suas considerações definitivas sobre a língua se encontram na aula inaugural do Collège de France (*Aula*). Ele diz ali que, como código, a língua é "facista", porque nos obriga a dizer segundo formas predeterminadas e nos impede de dizer de outras formas. Essa afirmação causou grande celeuma, na época. O que ele desejava dizer (e disse) é que as línguas, sendo históricas, com o passar no tempo impregnam-se de ideologia, de modo que cada falante de uma língua, ao receber suas regras, recebe também determinada visão do mundo, determinada moral. E que a melhor forma de escapar ao fascismo da língua era a forma literária, definida por ele como "revolução permanente da linguagem".

***Estado* – Sade e Proust, dois pólos opostos, foram os autores que Barthes leu com maior prazer, escapando totalmente da crítica ideológica dos primeiros anos. A senhora definiria essas preferências como fundadoras de uma teoria combativa do prazer não politizado, quando Barthes coloca Sade ao lado de Fourier e Loyola? Não soa estranho para um estruturalista tão organizado?**
Leyla – Quando ele escreveu *Sade, Fourier, Loyola*, já não era "um estruturalista tão organizado". Ele se interessou por esses três autores como "logotetas", isto é, criadores de linguagens, e não como pensadores ou teóricos. Quanto a Sade e Proust, eles não estão em pólos tão opostos. Há muito de sadiano em Proust. E a leitura que Barthes fez de ambos implica tanto prazer quanto análise ideológica. Ele via Sade como um subversivo em seu tempo, e Proust como alguém que retratou a aristocracia decadente sem nenhuma complacência, nenhum idealismo. Num balanço final, feito por ele mesmo, suas leituras mais prazerosas foram as de Michelet, Proust e, surpreendentemente, as *Memórias de Além-Túmulo* de Chateaubriand.

***Estado* – O papel de Lacan foi fundamental para a produção de *Fragmentos de um discurso amoroso*. A senhora diria que Barthes criou uma nova psicologia com as ferramentas da psicanálise lacaniana fornecidas para seu mais popular texto, lido por um público que não é certamente o público de Barthes?**

Leyla – Seria demasiado dizer que ele criou uma nova psicologia. Lacan foi, de fato, um apoio teórico muito importante nas últimas fases de Barthes. Mas, como no caso de outros apoios teóricos, Barthes leu Lacan à sua maneira, nem sempre fiel ao psicanalista. A psicanálise, como o marxismo, estava na base de todas as suas considerações. Entretanto, desgostava-lhe o aspecto dogmático e totalitário desses dois discursos. Nos *Fragmentos de um discurso amoroso*, a psicanálise lacaniana está certamente presente, mas não mais do que outras inspirações teóricas, como o taoísmo.

***Estado* – Barthes definia-se como um subversivo, ou, pelo menos, como um inconformista disposto a trapacear se isso fosse necessário para provocar uma mudança. Em sua opinião, ele deixa um pensamento político?**

Leyla – Essa questão foi tão claramente exposta por ele, em várias obras e entrevistas, que seria melhor citá-lo do que glosá-lo. De fato, ele achava que, em nossa sociedade burguesa e razoavelmente democrática, as operações subversivas eram mais eficazes do que as abertamente revolucionárias. A atividade subversiva por ele praticada era uma intervenção no campo da linguagem, reconhecida como necessária mas também como insuficiente, em termos políticos. Não se pode falar de um "pensamento" de Barthes, no que se refere à política ou a qualquer outro tema. Ele não foi um pensador, mas um escritor, um artista. A publicação do volume *Política*, na série de seus *Inéditos*, mostra muito bem seu percurso, desde a militância trotskista na juventude, passando por um enjôo do discurso marxista estereotipado, até uma posição final na qual ele se definia como "um sujeito político ávido, sensível e silencioso". Essa transformação foi assim explicada por ele: "Por causa de ver as formas, as linguagens e as repetições, ele se tornava insensivelmente um mau sujeito político" (*Roland Barthes por Roland Barthes*).

O Estado de S. Paulo, sábado, 13 de novembro de 2010.

Sabático, p. S8.

"A ideologia por trás dos discursos", por Leda Tenório da Motta.

Edição francesa do clássico *Mitologias*, de Roland Barthes, recupera imagens analisadas por ele nos anos 50 ao investigar os mecanismos de influência da sociedade de consumo no dia a dia das pessoas

Trinta anos depois de seu desaparecimento, Roland Barthes parece afirmar-se como o mais influente dos intelectuais ligados ao *linguistic turn* francês que chamamos "estruturalismo". É o que nos convida a pensar, primeiro, o jorro incessante de suas obras póstumas, que não acabam nunca de ser editadas, o que não é dado, por exemplo, aos legados de Michel Foucault e Jacques Lacan, por mais que possam ser expressivos. Segundo, o fato de que, entre seus contemporâneos de maior prestígio, ele é hoje o que mais se resenha, traduz, revê, interpreta, como atesta uma fortuna crítica que, de tão gigantesca, já começa a ser inadministrável, até mesmo para o pesquisador interessado num estado da arte barthesiana. Terceiro e mais importante, a coesão interna de seus escritos, tal como nos é retrospectivamente revelada. Ligada ao círculo virtuoso do desarme dos mitos, é principalmente esta última hipótese que vem derrubando a ideia do pensador errático, cujo único trunfo seria o estilo suntuoso.

Muitos têm ressaltado, além disso, a generosidade com que o mais refinado dos literatos voltou suas armas para a sociedade de consumo – inclusive para as imagens, objeto sempre desconfortável para letrados –, e notado como esse inesperado foco de interesse terminou por nos render um instigante pensador do mundo contemporâneo. E ainda, a extrema coerência com que

o semiólogo versou sobre "a morte do autor", sem extrapolar as fronteiras da realidade simbólica em que escolheu se fixar, quando outros da mesma escola falavam da "morte do homem", e se envolviam em ambiciosos projetos anti-humanistas. Organizador dos atuais cinco tomos das obras completas de Barthes e certamente o maior conhecedor do colossal conjunto formado por elas, Éric Marty anotou aí, numa de suas apresentações, que ele foi um dos raros estruturalistas rigorosos, tendo escapado à tentação de fazer do estruturalismo uma anti-filosofia.

Em meio a essa recepção tardia febricitante, mal nos havíamos dado conta dos *Carnês* da viagem à China (elaborados quando da visita de um Barthes mais para ceticista ao país de Mao Tsé-tung, e só agora publicados) e de um derradeiro relato íntimo, o *Diário do luto* (com notas inéditas de Barthes em torno da morte da mãe), e já somos surpreendidos por mais um acontecimento importante: acaba de sair a versão ilustrada das *Mitologias*. Estamos falando de um título da primeiríssima safra e do mais conhecido, do mais cultuado dos livros de Barthes. Daquele que pega bem citar mesmo quando não se leu. Sobre ele Philippe Sollers disse recentemente, num dossiê da revista *Magazine Littéraire*, que é "sublime, insólito, corrosivo". Outros lhe apontam o caráter fulgurante. Outros ainda, o *castigat mores*, o quadro da vida francesa cotidiana que descreve, do ângulo da falsa consciência da pequena-burguesia, aí flagrada através das mídias em que se dá em representação, verbal como visual. Trata-se de uma expertise imperdível. Neste sentido, meio século depois, os loucos por Barthes podem agora contemplar o universo visual do autor, a face visível de tudo aquilo que, nos alvores dos anos 1950, estava sendo alvejado.

Realizado por Jacqueline Guittard, outra grande especialista a trabalhar na França, o trabalho entremeia o texto integral de *Mitologias* com 120 ilustrações. Elas são diferentemente autênticas. Algumas remetem-nos à iconografia mesma com que Barthes trabalhou: tal publicidade do sabão em pó Persil, que diz que ele lava em profundidade, como se os tecidos fossem profundos; tal fotografia de tal celebridade na revista *Paris Match*, que diz que aquela pessoa é igual a todos nós, para melhor mantê-la em sua posição de intocável; tal coluna do jornal *Le Figaro* a propósito da presença francesa na África, que diz que a Argélia "é" francesa, essencializando a História... Mas, dada, por vezes, a impossibilidade de se chegar à imagem exata, outras restituem a imagem possível, aquela que Barthes bem pode ter tido sob sua mira ao escrever. O método é tão mais feliz quanto se sabe que o próprio Barthes – fazendo como Proust, cujas personagens condensam muitas chaves biográficas ao mesmo tempo – não partiu de uma única impressão, mas lançou sobre essa França da era da Guerra Fria o instrumento mais perscrutador de sua atenção flutuante. Assim, mais que um levantamento fotográfico, o que temos é algo sutil: o ar do tempo dos anos 1950.

O marxismo, como se sabe, foi uma paixão intelectual do século 20, e Barthes a representa plenamente, nesse momento, imediatamente posterior a *O Grau zero da escritura*, em que já trabalha sob a divisa do engajamento sartriano, tanto assim que este seu primeiro livro gira em torno do que chama "a moral da forma". É a esse *parti pris* de esquerda que alude Julia Kristeva em depoimento ao jornal *Le Monde*, em outubro passado, ao observar que o papel de cada mitológica barthesiana é mostrar a ideologia que se dissimula sob o discurso supostamente inocente. Na mesma direção vão todos aqueles que assinalam que *Mitologias* explode, como nunca antes, os estereótipos sobre os quais se assenta a opinião pública, que Barthes renomeou "a Doxa".

Mas vale notar também quanto Marx já se vê aqui atravessado por Saussure, pois é nesse cruzamento que está toda a diferença. De fato, uma coisa é denunciar o valor ideológico da cultura de massa, outra é ir, caprichosamente, ao trabalho dos signos, inclusive ao falatório das legendas das imagens, supondo, com Saussure, que a língua tem profundidade, e trabalhando na faixa de ressonância das palavras, na bolha retórica das conotações, na jactância dos discursos. Como nos diz o próprio Barthes, neste trecho célebre do prólogo de *Mitologias*, que, aliás, ajuda a entender a *nouvelle critique*: "Eu acabava de ler Saussure e tinha a convicção de que, tratando as representações coletivas como sistemas de signos, podia esperar escapar da denúncia piedosa e dar conta, no detalhe, da mistificação que transforma a cultura pequeno-burguesa numa

natureza universal”. A crítica piedosa precede à da exumação do sentido, a crítica fina, à tentativa de demonstração das operações de construção do sentido opressivo. Bom motivo para saudarmos a reedição de *Mitologias*.