

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

JULIANA GONÇALVES BRATFISCH

**POLÍTICA DO INTERVALO  
(LA VOIE DE ROLAND BARTHES)**

SÃO PAULO

2014

JULIANA GONÇALVES BRATFISCH

POLÍTICA DO INTERVALO  
(LA VOIE DE ROLAND BARTHES)

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Linguísticos, Literários e Tradutológicos de Francês da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Mestre em Letras. Pesquisa desenvolvida com o apoio da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP).

Orientadora: Verónica Galíndez-Jorge

SÃO PAULO  
2014

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

---

Catálogo na Publicação  
Serviço de Biblioteca e Documentação  
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

Bp            Bratfisch, Juliana  
              Política do Intervalo (La voie de Roland Barthes)  
              / Juliana Bratfisch ; orientadora Verónica Galíndez-  
              Jorge. - São Paulo, 2014.  
              93 f.

              Dissertação (Mestrado)- Faculdade de Filosofia,  
              Letras e Ciências Humanas da Universidade de São  
              Paulo. Departamento de Letras Modernas. Área de  
              concentração: Estudos Linguísticos, Literários e  
              Tradutológicos em Francês.

              1. Roland Barthes. 2. romanesco. 3. escritura. 4.  
              idiorritmia. 5. gesto. I. Galíndez-Jorge, Verónica,  
              orient. II. Título.

BRATFISCH, Juliana  
Política do Intervalo (La voie de Roland Barthes)

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Linguísticos, Literários e Tradutológicos de Francês da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Mestre em Letras. Pesquisa desenvolvida com o apoio da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP).

Aprovada em: \_\_\_\_/\_\_\_\_/\_\_\_\_

**Banca examinadora**

Prof. Dr. \_\_\_\_\_ Instituição: \_\_\_\_\_

Julgamento: \_\_\_\_\_ Assinatura: \_\_\_\_\_

Prof. Dr. \_\_\_\_\_ Instituição: \_\_\_\_\_

Julgamento: \_\_\_\_\_ Assinatura: \_\_\_\_\_

Prof. Dr. \_\_\_\_\_ Instituição: \_\_\_\_\_

Julgamento: \_\_\_\_\_ Assinatura: \_\_\_\_\_

*Para Fellini,  
o gato amarelo que talvez  
seja toda a literatura.*

Agradeço a Verónica Galíndez-Jorge a amizade, o cuidado e o tempo dedicado à orientação dessa pesquisa, à generosidade depositada num diálogo sempre muito instigante e à liberdade que me deu para “ensaiar”. Agradeço a Claude Coste a recepção calorosa em Paris durante meu estágio na Equipe Barthes (ITEM-ENS) e a confiança depositada nessa jovem pesquisadora. Agradeço a Marcos Piason Natali a leitura sempre atenta e a imensa generosidade. Agradeço a Marcos Antonio de Moraes e a Caio Gagliardi, professores tão queridos e leitores tão refinados. Agradeço a Cláudia Amigo Pino, barthesiana criativa, a amizade, as aulas divertidas e a parceria. Agradeço a Leda Tenório da Motta a intransitividade e o transbordamento. Agradeço aos jovens e talentosos barthesianos Rodrigo Fontanari, Priscila Pesce de Oliveira, Carolina Bellocchio, Daniella Moraes, Ester Pino Estivill, Francesca Mambelli, Adrien Chassain e Mathieu Messenger. Agradeço a todos os colegas do GELLE, em especial Leda Cartum, Lúcia Ribeiro, Jeferson Ferreira, Paula Frattini e, sobretudo, Luciana Schoeps, quem me mostrou que a via era essa. Agradeço imensamente a Irène Fenoglio a partilha de uma rara sensibilidade. Agradeço a Arthur Lamarre por insistir na importância do contraste de cores nas *masterclasses* de violoncelo em que fui sua tradutora. Agradeço a Alessandra Odazaki pela paixão compartilhada por certos *lieder*. Agradeço a Flávio Rodrigo Penteado as muitas horas de escuta, os desvios pessoais em tardes chuvosas e os livros com que me presenteou ao longo dos anos que vivemos juntos. Agradeço a Tiago Guilherme Pinheiro a parceria, o afeto, a prosa e, principalmente, por me ensinar que o que eu tinha pra dizer não estaria em todos os livros que ainda não li. Agradeço a Clarisse Lyra Simões a leveza de uma conversa que se fortalece a cada dia. Agradeço a Gabriela Soares da Silva e a Rodrigo Lobo Damasceno, também muito queridos. Agradeço a Marília Garcia esse belo encontro que se constrói em nossos enganos geográficos. Agradeço aos meus pais, José Alexandre Bratfisch e Regina Celia Gonçalves Bratfisch, o carinho e o apoio irrestrito.

Agradeço à Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo pelo financiamento integral desta pesquisa.

## RESUMO

BRATFISCH, J. *Política do Intervalo (La voie de Roland Barthes)*. 2014. 93 f. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014.

---

Este estudo busca traçar os caminhos de uma leitura em que Barthes é visto não como um crítico cuja obra deve ser desdobrada, mas como um escritor da literatura francesa. Para isso, escolhi percorrer a sua obra, olhando para a sua inscrição no intervalo entre os textos lidos e escritos – mas também para como ele se inscreve no intervalo que existe entre a ficção e a crítica – até o encontro de uma frase que talvez possa iluminar todo o meu percurso.

**PALAVRAS-CHAVE:** Roland Barthes, escritura, romanesco, idiorritmia, gesto.

## ABSTRACT

BRATFISCH, J. *Politics of interval (La voie de Roland Barthes)*. 2014. 93 f. Masters degree – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014.

---

This study attempts to trace the paths of a reading in which Barthes is seen, not as a critic, but as a writer of French literature. To do so, I chose to go through his complete works, looking at his inscription in the interval between the read and the written texts - but also in how he fits into the range that exists between fiction and criticism - until the meeting of a phrase that might illuminate my whole itinerary.

**KEYWORDS:** Roland Barthes, writing, romanesque, idiorrhythmy, gesture.



## RÉSUMÉ

BRATFISCH, J. *Politique de l'intervalle (La voie de Roland Barthes)*. 2014. 93 f. Master 2 (Mémoire) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014.

---

Cette étude tente de retracer les chemins d'une lecture dans laquelle Barthes est considéré, non en tant que critique, mais en tant qu'écrivain de la littérature française. Pour cela, je parcours son œuvre en regardant son inscription dans l'intervalle entre les textes lus et son réécriture - mais aussi dans l'intervalle entre la fiction et la critique - jusqu'à rencontrer une phrase qui pourrait éclairer mon itinéraire.

**MOTS-CLÉS** : Roland Barthes, écriture, romanesque, idiorrythmie, geste.

*As cores usadas na composição desta dissertação indicam vozes diversas: meus textos estão grafados em **PRETO**; os de Barthes, em **ROXO**; as citações de outros autores (as falas de diversas outras pessoas), em **AZUL**. Em música, mudar de cor significa mudar de timbre. Experimento efeitos de leitura, componho uma partitura acentuando os diferentes timbres que se presentificam nesta dissertação. Ao mesmo tempo, encontro uma forma de materializar a leitura feita nos cadernos e notas prévias à cristalização da forma aqui apresentada.*

*A composição de cores tampouco é fortuita: as gamas de **roxo** são compostas pelo **azul**; o **roxo** numa leitura menos atenta pode se confundir facilmente com o preto. Não apenas é usual em uma dissertação de mestrado sinalizar as citações com as aspas e recuos no texto, como também é um código imposto. Minha paleta de cores é, portanto, uma forma de individuação do código. Todo discurso é tecido com os fios de diversos outros discursos. Barthes apagava sistematicamente as outras vozes que se inscreviam no seu texto (no seu corpo). Tento, ao contrário, marcar o intervalo que haveria entre a minha voz e as outras vozes escutadas, mas talvez vocês também possam sentir a vertigem de cores que sinto ao reler meu texto neste instante.*

*São Paulo, 9 de novembro de 2014.*

O intervalo, portanto, não é um vazio: é antes aquele tempo/espço em que a literatura se afirma como literatura sendo sempre mais do que literatura porque apontando para esferas do conhecimento a partir das quais o signo literário alcança a representação. [...] o leitor do intervalo sabe que o seu é um jogo arriscado, mas, ao menos não finge a pacificação nas relações com os textos literários, com frequência procurada na existência dos significados ainda fora da literatura.

João Alexandre Barbosa. *A leitura do intervalo*, p. 11-12.

Risquons donc davantage : écrivons au présent, produisons devant les autres et parfois avec eux un livre en train de se faire ; montrons-nous *en état d'énonciation*.

Roland Barthes. « Au Séminaire », *OC 4*, p. 509.



Amadeus Wolfgang Mozart. Concerto para piano e orquestra em lá maior (K488). Adagio. Compassos 7-11.

Je levai les yeux. M. lisait. Nous nous regardions. Je repoussai la table couverte de livres.

Nous fermions les portes-fenêtres pour que les papiers ne s'envolent pas. Nous nous prenions la main pour descendre les cent cinquante-sept marches en pierre si raides qui menaient à la mer.

Pascal Quignard. *Vie Secrète*, p. 13-14.

Escrever, ainda que o silêncio, diante da disseminação de caminhos, se imponha. Escrever, articular, elaborar constantemente uma resposta em relação à experiência no mundo, na leitura, na linguagem. Anterior à fluidez do ato, entretanto, uma questão se faz necessária: escrever, sim; mas *como escrever*? Talvez essa pergunta que se constrói aqui, sem que se espere uma resposta exata, contenha em seu próprio questionamento todo o literário. Aprendi com Barthes que o *como*, que a forma, é o que mais importa na escrita; que o texto pulsa, que o corpo bate em sua superfície e que ser responsável pela forma do que se escreve é anterior mesmo à responsabilidade ideológica do que se escreve, pois toda ideologia não é – e nem pode ser – externa à forma. Não são as formas que moldam a escrita, não é a ideologia que dita as formas, mas é a escrita que desenha formas e deixa entrever ideologias. Acredito que se há alguma coisa que possa guiar a escrita, essa coisa só pode ser um desejo: o desejo de na escrita se perder. Nos ensinam que podemos dominar a escrita: primeiro faça um plano antes de começar para ter uma ideia geral do que será transmitido por escrito; depois fracione essa ideia – anterior à escrita –, geralmente em três partes – introdução, desenvolvimento e conclusão ou ainda tese, antítese e síntese –; faça com que a escrita deslize; em outras palavras: coloque fermento, despeje na forma e a escrita vai crescer como uma linda torta no forno. Ainda que esse método de trabalho possa ser utilizado como uma ferramenta por toda nossa vida, em toda a segurança, o que pulsa na escrita, a *escritura*, não está ali. Por mais que se tente dominá-la, na escrita, algo nos escapa, desliza por entre nossos dedos e nos deixa diante do inevitável fracasso ao cercear um objeto. Aprendi com Barthes que não se pode dominar totalmente a escrita, do mesmo modo como não há uma verdade imanente ao nosso “objeto de estudo”: toda leitura já é uma tradução, um reinvestimento, não apenas de si, mas também de uma época, de um contexto.

Parte de uma geração que recusou toda e qualquer forma de autoridade, talvez a única verdade em Barthes – se é que há uma verdade (e certamente há verdade) – seja a recusa de cristalização dessa figura autoritária. Em Barthes escrever significa necessariamente se reescrever, reclassificando a cada novo projeto suas fichas de trabalho; se reescrever sob as tantas máscaras ganhas com suas leituras. Nele são os fragmentos escritos, os detalhes colhidos, os restos da totalidade de leituras feitas ao longo de uma vida que permanecem, formando a imagem intermitente de uma subjetividade em constante mutação. E essa forma de subjetividade me pareceu ao longo de minha formação a forma mais bela do aprendizado: não se conformar diante das respostas dadas, dos caminhos já percorridos; estar em constante curto-circuito.

A tentativa de leitura que esboço aqui encontra sua origem no desafeto que sinto diante de certa impostura presente na reprodução e no uso que se faz de certa tradição crítica brasileira, sobretudo o mascaramento de seu elitismo em neutralidade, didatismo e democratização<sup>1</sup>. Além disso, essa impostura é por vezes alimentada por uma cegueira intelectual presente na recusa de leitura sistemática de autores não pertencentes a um cânone anteriormente estabelecido, sem que isso, porém, deixe de autorizar a acusação de formalismo – e de consequente a-politização – nesses escritores não lidos. O que me parece mais relevante nesse quadro todo – que claramente ultrapassa os limites desta dissertação, mas nem por isso deve deixar de ser enunciado – é o modo como esse discurso crítico se impõe: camuflado em sua retórica da modéstia, o didatismo presente nesse discurso instaura a desigualdade entre autoria e leitura, entre o mestre e o ignorante, encontrando uma resistência evidente diante da intransitividade do pensamento e da escrita em Barthes. Esse problema, obrigatoriamente envolvendo a recepção de Barthes no Brasil, diz também respeito à construção do sistema literário brasileiro e de sua tentativa de impermeabilidade: não havendo uma tradição do ensaio no Brasil<sup>2</sup>, a recepção do ensaio romanesco barthesiano não parece ter tido muita ressonância, sofrendo no máximo uma leve aclimação<sup>3</sup>. Nem os escritores, nem os críticos brasileiros – para manter os polos bem opostos – parecem ter estabelecido uma relação estreita e afetiva com a hibridiz da escrita barthesiana<sup>4</sup>.

---

<sup>1</sup> Para ser mais precisa, faço referência a uma postura crítica que poderia ser adjetivada *grosso modo* de *uspiana*, tal como o faz Luiz Costa Lima no artigo “Retrospecto de uma fresta. O que devo ao estruturalismo”, abordando a resistência nessa instituição à leitura dos autores franceses reunidos sob o epíteto de *estruturalistas*; ou ainda de *modelo uspiano*, tal como o faz Leda Tenório da Motta no capítulo “Ressonâncias brasileiras”, do livro *Roland Barthes, uma biografia intelectual*, referindo-se à semelhante resistência a *O sequestro do barroco na formação da literatura brasileira – O Caso Gregório de Matos*, de Haroldo de Campos. Tais designações são usadas desde a década de 1970 e com isso posso correr o risco de parecer anacrônica. Não deixo de estar consciente de que a proposta de meu trabalho, assim como os trabalhos recentes de alguns colegas no próprio Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada da Universidade de São Paulo, não seriam possíveis sem que houvesse uma significativa abertura e uma renovação no quadro de docentes dessa instituição.

<sup>2</sup> É verdade que o ensaio, no limite de sua definição, pode abranger da crônica jornalística à reflexão mais hermética. Não me refiro aqui a essa acepção larga, mas “ao gênero intranquilo” de que faz referência João Barrento: no intervalo entre a ficção e a reflexão, uma escrita que busca desfazer certezas, traçar novos caminhos. Nesse sentido o Brasil não possui uma cultura ensaística, sendo a reflexão desde a formação do sistema literário acolhida nas grandes mídias ou, mais adiante, nas próprias universidades. Ao contrário, na Argentina, assim como em Portugal – para ficarmos em um território latino-americano ou lusófono –, a desconfiança das instituições, principalmente durante suas ditaduras, fez com que a reflexão mais intensa se formasse às margens da academia e dos meios de comunicação. Note que as híbridas escritas de escritores tais como Borges, Herberto Helder, Maria Gabriela Llansol, ou mais recentemente de Tamara Kamenszain, Gonçalo M. Tavares e Pascal Quignard não são equivalentes a nada do que foi ou do que é produzido atualmente em território nacional.

<sup>3</sup> Apesar do papel indiscutível para a circulação e a tradução de Barthes no Brasil, a ensaística de Leyla Perrone-Moisés, cujo tom em *As Flores na Escrivainha* poderia ser ressaltado, parece em geral muito mais próxima do estilo rodapé de jornal do que do romanesco barthesiano. Se atentarmos apenas para os ensaios de Leyla Perrone-Moisés sobre Barthes, me parece haver ali muito mais uma oficialidade, um tom pedagógico, formador ou tradutológico do que propriamente um ser “tocado pelo objeto”.

<sup>4</sup> Recente trabalho feito por Laura Taddei Brandini em cotutela entre as universidades de São Paulo e Genebra acerca da recepção de Barthes no Brasil elenca com minúcia documental os textos críticos publicados entre as décadas de 1950 e 2010, contendo comentários sobre textos mais recentes, lançados antes da defesa da tese em 2013. O trabalho documental da pesquisadora, entretanto, não nos parece ainda suficiente para pensar a *não-recepção barthesiana no Brasil*. Penso aqui numa recepção ativa, isto é, no quanto a escrita de Barthes (não) está presente enquanto intertexto nos escritores nacionais.

Encontrei Barthes num contexto não literário. Em 2007, numa disciplina de Crítica Teatral que cursava como optativa durante a graduação em Letras, ele estava na bibliografia ao lado de Bernard Dort, Peter Szondi, Erwin Piscator e Anatol Rosenfeld. Brecht era o centro da discussão, mas o que me fascinou ali não foi nada do conteúdo, quase nada do que eu lia sobre o teatro de Brecht. Anos depois, quando já estava no centro da minha pesquisa sobre Barthes, pude ler sem incômodo: *Por vezes a voz de um interlocutor atinge-nos mais do que o conteúdo do seu discurso e surpreendemo-nos a escutar as modulações e as harmonias dessa voz sem ouvir o que ela nos diz*<sup>5</sup>. O que me fascinou naquela leitura foi algo de sua voz, algo da leveza de seu texto. O que interessa Barthes em *Mãe Coragem*<sup>6</sup> e o modo como ele conduz a sua leitura parecia até mesmo ter algo de profano naquele contexto. O próprio objeto explorado em sua leitura destoava dos outros críticos: não havia uma descrição objetiva do espetáculo como ponto de partida, mas uma espécie de exercício fluido de análise sobre as fotografias de cena tiradas por Roger Pic. Pude ler logo no início do texto: *aquilo que a fotografia revela é exatamente o que é ofuscado pela representação, o detalhe. Ora, o detalhe é o lugar privilegiado da significação, e é porque o teatro de Brecht é um teatro da significação que o detalhe nele é tão importante*<sup>7</sup>. Num exercício de desconfiança, resolvi parar ali e olhar primeiro as fotografias. Será que eram tão evidentes esses detalhes em Brecht? Será que o que eu via nas fotografias coincidia com o que todos poderiam ver ali? Os detalhes explodiam não nas fotografias, não em Brecht, mas diante dos olhos de Barthes, diante da sua leitura de Brecht e, principalmente, em sua escrita. Apenas depois de ler seus fragmentos sobre as fotografias de cena eu podia ver não mais um olhar resignado de um dos filhos, mas o sorriso de Mãe Coragem<sup>8</sup>. Sua escrita me fascinou, porque ali eu podia ver toques de fabulação.

Reencontrei Barthes pouco tempo depois, dito por outra voz que também me fascinava. Primeiro nos *Diários*<sup>9</sup>, depois em dois ensaios e desconfiei que talvez Susan Sontag fosse – na falta de melhor adjetivo – realmente muito barthesiana. Em um desses ensaios Susan Sontag lê Barthes de um modo que não me parecia necessariamente existir até então: a imagem que ela constrói ao aproximá-lo excessivamente da modernidade,

---

<sup>5</sup> “Escuta”, *O óbvio e o obtuso* (trad. pt.), p. 208. Considero por vezes algumas soluções das traduções portuguesas mais bem resolvidas. Sobretudo em relação às edições de *Fragmentos de um discurso amoroso* e *O óbvio e o obtuso*. A distinção entre as traduções será feita em nota de rodapé através das marcas “trad. br.” e “trad. pt.”.

<sup>6</sup> “Sete fotos-modelo de *Mãe Coragem*”, *Escritos sobre teatro*, pp. 239-260.

<sup>7</sup> “Sete fotos-modelo de *Mãe Coragem*”, *Escritos sobre teatro*, p. 240.

<sup>8</sup> “Sete fotos-modelo de *Mãe Coragem*”, *Escritos sobre teatro*, p. 249.

<sup>9</sup> Susan Sontag faz constantes referências a Roland Barthes nos dois volumes de seus *Diários* que abrangem, respectivamente, os intervalos de 1947-1963 e 1964-1980.

colocando-o ao lado de Oscar Wilde e etiquetando-o de esteta<sup>10</sup>, me pareceu ser mais uma leitura espelhada de si mesma – ou ao menos a enunciação de um desejo para si – do que algo que eu possa de fato compartilhar ao ler a obra de Barthes. Entretanto, havia ali algo mais: a defesa de que apesar da pluralidade de interesses, da diversidade de assuntos abordados, Barthes teve um tema principal: a escrita em si mesma<sup>11</sup>. Nesse ensaio Susan Sontag defende que a carreira literária de Barthes transcorreu concomitante com uma carreira acadêmica (muito bem-sucedida), e em parte como uma carreira acadêmica em que a sua voz foi sempre singular e autorreferente<sup>12</sup>. Em seu argumento de que o empenho de Barthes foi essencialmente literário<sup>13</sup> prevê que quando as paredes da sua reputação corrente, sob os rótulos de semiologia e de estruturalismo, ruírem, como devem ruir, Barthes aparecerá como um *promeneur solitaire* bastante tradicional e como um escritor ainda maior do que os seus admiradores mais fervorosos hoje afirmam<sup>14</sup>. O “hoje” do texto é 1982, apenas dois anos depois da morte de Barthes. Por mais que esse ensaio possa ser considerado demasiadamente eufórico ou simplesmente datado, é inegável que Sontag (como Barthes) toma o outro em si – o interesse reside aqui na ambiguidade dessa expressão –, se apropria de sua “língua” para criar um desvio, para dizer outra coisa.

Para justificar o tema da escrita e suas variações na obra de Barthes, Susan Sontag recorre ao fato de haver ali uma simetria acidental: seu primeiro, assim como o seu último texto, teria sido acerca do diário do escritor<sup>15</sup>. Trata-se justamente do investimento literário que ela própria realizou ao longo de toda a sua vida e que atualmente, inclusive, talvez seja a publicação estritamente literária de sua autoria que desperta maior interesse de leitura. Além disso, o diário do escritor é o que a une íntima e secretamente a Barthes: a leitura que pode ser atribuída como o primeiro passo literário de Barthes<sup>16</sup> parece ter sido também sua leitura inaugural, sua consciência modelar<sup>17</sup>. Podemos ler em uma das primeiras páginas da edição do primeiro volume de seus *Diários*:

10/9/48

[Escrito e datado na capa interna do exemplar de SS do segundo volume dos *Diários de André Gide*]

---

<sup>10</sup> SONTAG. “A escrita em si mesma: sobre Roland Barthes”, *Questão de ênfase*, pp. 105-115.

<sup>11</sup> SONTAG. “A escrita em si mesma: sobre Roland Barthes”, *Questão de ênfase*, p. 89.

<sup>12</sup> SONTAG. “A escrita em si mesma: sobre Roland Barthes”, *Questão de ênfase*, p. 89.

<sup>13</sup> SONTAG. “A escrita em si mesma: sobre Roland Barthes”, *Questão de ênfase*, p. 89.

<sup>14</sup> SONTAG. “A escrita em si mesma: sobre Roland Barthes”, *Questão de ênfase*, p. 89.

<sup>15</sup> Susan Sontag faz referência aos ensaios “Notas sobre André Gide e seu ‘Diário’” e “Deliberação”. Poderíamos endossar seu argumento, atualizando-o e dizendo que esse ciclo se fecha com a publicação de *Diário de luto*.

<sup>16</sup> “Nota sobre...” costuma ser o título literário – uma forma que Barthes utiliza no ensaio sobre Gide, e retorna com demasiada frequência em suas últimas obras. [SONTAG. “A escrita em si mesma: sobre Roland Barthes”, *Questão de ênfase*, p. 98.]

<sup>17</sup> SONTAG. “A escrita em si mesma: sobre Roland Barthes”, *Questão de ênfase*, p. 89.

Terminei de ler este livro às duas e meia da madrugada do mesmo dia em que o comprei...

Devia ter lido muito mais devagar e tenho de reler muitas vezes – Gide e eu alcançamos uma comunhão intelectual tão perfeita que chego a sentir as dores de parto próprias de cada pensamento que ele dá à luz! Assim, eu não penso: “Como isto é maravilhosamente lúcido!” – mas sim: “Pare! Não consigo crescer tão depressa assim!”

Pois eu não estou apenas lendo este livro, mas o criando eu mesma, e essa experiência única e enorme purgou minha mente de boa parte da confusão e da esterilidade que a entupiram durante estes meses horríveis...<sup>18</sup>

André Gide é a leitura que torna possível a escrita do *Diário* em Susan Sontag e molda a sua consciência literária. Podemos pensar na literatura como um uma comunidade feita de afinidades eletivas, como um tomar partido, como um jogo de espelhos, uma espécie de brincadeira predatória: Montaigne lido por Gide, lido por Barthes, lido por Susan... Sade lido por Flaubert, lido por Barthes, lido por Bataille, lido por Quignard... Pascal lido por Valéry, lido por Barthes... E assim vai. Não o quê, mas quem na comunidade eletiva possibilita a criação de um espaço para a minha voz. Deslocar Michelet de um lugar incerto na historiografia tradicional<sup>19</sup> para a *escritura*, afinal, não foi a leitura-desvio que possibilitou um lugar de enunciação para Roland Barthes? Nas mãos de Barthes a arte põe a história na vitrine e faz do historiador um escritor<sup>20</sup>. Tenho tendência a acreditar, inclusive, que o conceito de *escritura* foi cunhado nos artigos que compõem *O grau zero da escrita* apenas para que Barthes pudesse escrever sua leitura prazerosa de Michelet: a *escritura* como possibilidade enunciativa de lê-lo literariamente, a *escritura* para que pudesse colocar a história-objeto como um simples alimento da predação do discurso de Michelet. E o que mais seria possível ver nessa frase senão um espelhamento de Roland Barthes: ameaçados de perder sua presa se a fizerem demasiado bela, transpassam-na a todo instante com gestos inacabados, como o movimento maníaco de um proprietário que se assegura rapidamente da presença de seu bem; nestes, nem cadência final, nem ostentação, nem deslizamento horizontal do escritor ao longo de sua frase, mas curtos mergulhos frequentes, rupturas de euforia retórica, em suma, o que Sainte-Beuve chamou excelentemente o estilo vertical de Michelet<sup>21</sup> ?

---

<sup>18</sup> SONTAG. *Diários (1947-1963)*, pp. 22-23.

<sup>19</sup> Sabemos que, no melhor dos casos, a posterioridade só acreditou poder salvar Michelet embalsamando-o nas pregas de uma antologia puramente estilística. *Michelet*, p. 23.

<sup>20</sup> *Michelet*, pp. 22-23.

<sup>21</sup> *Michelet*, p. 22.



Na sua escrita há uma abertura para a busca de um outro sentido, de um discurso mais excêntrico – muitas vezes utópico<sup>22</sup>. Vejo ali uma proposta: há um intervalo inevitável entre o “eu” e o “outro”, entre o “eu” e o “tu”, para que haja pensamento. Mas há também o caráter insubstituível desse outro quando dele nos apropriamos. E com isso vem a consciência de que nenhuma forma de mimetismo, nenhum pastiche, poderia substituir o timbre, a voz escutada. Escrever no centro das forças barthesianas não é traduzi-lo ou mimetizá-lo: é necessariamente trair a forma barthesiana de escrever, mantendo apenas seus ecos, para finalmente poder escrever não como, mas *com* Barthes.

Barthes nunca foi considerado um escritor literário. É inegável, entretanto, que Barthes tenha aberto múltiplas possibilidades para a escrita. Ele aparece, por exemplo, com alguma frequência na obra de Enrique Vila-Matas como figura desertora da escrita. Dentre os personagens de *Bartleby e companhia*, escritores tocados pela síndrome do “prefiro não escrever”, María Lima Mendes é aquela que acaba paralisada perante a escrita por causa da leitura de um texto de Roland Barthes. Após apostar, para tornar-se escritora, na leitura dos *nouveau romanciers* e na tentativa de uma descrição aprofundada do mundo ao seu redor, na leitura da *Tel Quel* e na tentativa de escrever sobre a impossibilidade de escrever, María, completamente perdida em sua escrita, lê um ensaio de Barthes chamado “Por onde começar?” com a esperança de encontrar uma resposta:

“Existe”, dizia Barthes entre outras maravilhas, “um mal-estar operacional, uma dificuldade simples, que é a que corresponde a todo princípio: *por onde começar?* sob sua aparência prática e de encanto gestual, poderíamos dizer que essa dificuldade é a mesma que fundou a linguística moderna: sufocado no início pelo heteróclito da linguagem humana, Saussure, para pôr fim a essa opressão que, em definitivo, é a do *começo impossível*, decidiu escolher um fio, uma pertinência (a do sentido), e dobrar o fio: assim se construiu um sistema da língua”.

Incapaz de escolher esse fio, María, que era incapaz de compreender, entre outras coisas, qual era exatamente o sentido de “sufocado no início pelo heteróclito da linguagem” e, além disso, sendo incapaz, cada vez mais, de saber *por onde começar*, terminou emudecendo para sempre como escritora<sup>23</sup>

Em uma crônica de Vila-Matas publicada no *El País* acerca da autoria, encontramos Barthes novamente. Dessa vez o crítico-escritor conhecido por ter matado o autor – e por

---

<sup>22</sup> SONTAG. “A escrita em si mesma: sobre Roland Barthes”, *Questão de ênfase*, p. 92.

<sup>23</sup> VILA-MATAS, Enrique. *Bartleby e companhia*. Tradução: Maria Carolina de Araújo e Josely Vianna Baptista. São Paulo: Cosac Naify, 2004, p. 51.

consequência todas as garantias da escrita – é posto em oposição a Nabokov, escritor cuja figura autoral, ao contrário, é inflada. Após expor ao longo do texto o contraste das visões de autoria de ambos os escritores – o criador e o copista – ele pergunta: *um autor pode tomar quais posições? Talvez os autores precisem conservar a fé em Nabokov e todos os leitores em Barthes. Porque, como alguém pode escrever acreditando em Barthes?*<sup>24</sup> A questão logo em seguida é dissipada pela seguinte resposta e afirmação de sua postura: *pensando bem, sim, é possível fazê-lo. Conheço mais de um – sou um ávido releitor – que primeiro acreditou na morte do autor e foi copista flaubertiano, mas que com o tempo acabou criando um mundo tão radical quanto mais próprio, fundado paradoxalmente sobre as raízes de seus fecundos dias de humilde imitador*<sup>25</sup>. Barthes, portanto, é aquele crítico-escritor que tendo partido da crítica em direção a uma abertura romanesca, abriu um nicho para os escritores – sobretudo os romancistas – serem críticos<sup>26</sup>.

As obras de Gonçalo M. Tavares, de Enrique Villa-Matas e de Pascal Quignard – todos leitores de Barthes em maior ou menor grau – operam essa traição, estando mais próximos da utopia do romanesco barthesiano ao fazer de suas escritas um “entre-lugar”, um intervalo discursivo: o intervalo que marca a necessidade de produzir um desvio, uma resposta, a partir do texto lido, mas também o intervalo que existe entre a ficção e a crítica.

A partir dos anos 1960 Barthes reverteu radicalmente a oposição tradicional entre o romance e o romanesco. Associado a uma instituição e reduzido a receitas próprias de um gênero cristalizado, o romance se vê desvalorizado aos olhos de Barthes, enquanto o romanesco é um traço do romance que se autonomiza e se desassocia do gênero. O

---

<sup>24</sup> ¿qué posición puede tomar un autor? Quizás los autores necesiten conservar la fe en Nabokov, y todos los lectores en Barthes. Porque ¿cómo puede uno escribir si cree en Barthes? VILA-MATAS. “Barthes contra Nabokov”.

<sup>25</sup> pensándolo bien, sí es posible hacerlo. Conozco a más de uno – soy tenaz relector – que primero creyó en la muerte del autor y fue copista flaubertiano pero con el tiempo acabó creando un mundo tan radical como propio, fundado paradójicamente sobre las raíces de sus fecundos días de humilde imitador. VILA-MATAS. “Barthes contra Nabokov”.

<sup>26</sup> É verdade que muito antes de Barthes diversos escritores poderiam ser elencados como escritores-críticos. Entretanto, talvez Barthes seja o primeiro “escritor-híbrido” a ter como atividade central a crítica. Levanto a possibilidade de que a leitura de Barthes crie ecos e desvios na literatura atual, pois não são poucos os escritores como Vila-Matas que criaram uma literatura fundada sob sua fertilidade de imitador. Esses “Pierre Menard” colocam em cena a dialética entre suas leituras e a sua escrita, renegociando o valor do literário ao propor um novo pacto de leitura. Pode-se até mesmo dizer que há uma grande tendência dos escritores a partir da década de 1980 em se enquadrarem em um subgênero narrativo cuja matéria é o próprio universo literário. Poderíamos pensar em *As Horas*, de Michael Cunningham, no *Foe*, de Coetzee, ou ainda em *O ano da morte de Ricardo Reis*, de José Saramago. Nesse subgênero geralmente é eleito um grande escritor da literatura moderna como personagem principal e, ao ficcionalizá-lo, o romance torna-se um lugar crítico através das escolhas, interpretações e intertextos propostos pelo autor. Porém, há ainda uma segunda vertente desses “Pierre Menard” que se funda em uma escrita mais intranquila (o que me interessa muito mais). É o caso de Pascal Quignard e de Gonçalo M. Tavares. Considerados grandes escritores vivos em suas respectivas línguas, ambos fazem de suas escritas um intervalo discursivo em que se pode tanto perceber a urgência de produzir uma resposta a partir dos textos lidos – a escrita desses autores é uma resposta direta à biblioteca –, como a necessidade de, ao produzir essa resposta, escapar aos gêneros cristalizados – “renovar” a biblioteca. Ambos recusam os encantos do romance, mas também a facilidade de serem classificados seja como poetas ou como ensaístas, criando séries – *O Bairro*, *Enciclopédia*, *Les Petits Traités*, *Le Dernier Royaume* – que não se enquadram em nenhuma prática ou classificação corrente, ao proporem um misto de traços narrativos, críticos, biográficos e autobiográficos. A composição de cenas a partir desses distintos traços é o que chamamos aqui de romanesco.

romanesco barthesiano *grosso modo* pode ser definido como um sintoma do encontro em sua obra do fascínio pelo saber com o desejo de escrever. O romanesco é um modo de discurso que não é estruturado segundo uma história; é um modo de notação, de investimento, de interesse pela realidade cotidiana, pelas pessoas, por tudo que acontece na vida<sup>27</sup>. Mas, como todo conceito em Barthes, o romanesco é uma noção extremamente flutuante. Barthes começa considerando a noção de romanesco unicamente como um objeto de análise dos romances, para depois, a partir da década de 1970, integrá-lo também em seu projeto ensaístico e torná-lo um instrumento de literariedade.

Em um primeiro momento o romanesco é apenas um modo de leitura que integra os escritos de Barthes através da teoria do detalhe: é um modo de percepção do real na literatura, um fragmento de representação que se destaca do *continuum* do romance. Esse modo de leitura, pautado pela escolha de certo tipo de narrativa<sup>28</sup>, está ligado à percepção de que a análise estrutural, preocupada em estabelecer um panorama funcional das narrativas, não dava conta de certas notações que não exerciam ali nenhuma função direta. É o que encontramos em “O efeito de real”<sup>29</sup>, ensaio de 1968. Os detalhes insignificantes que Barthes identifica tanto em Flaubert (o barômetro sob o piano)<sup>30</sup>, como em Michelet (as duas portas), não tendo finalidade estética ou retórica, não tendo nenhum significado na trama romanesca, são lidos por Barthes apenas como signos de um real concreto que apontam para a construção ficcional, sendo uma pequena descontinuidade no *continuum* do romance.

Se até aqui o romanesco parece ser matéria extraída do romance<sup>31</sup> através das leituras operadas por Barthes, num segundo momento, será investido de uma série de valores que permitirão seu emprego como uma estratégia de escrita. *Roland Barthes por Roland Barthes, Fragmentos de um discurso amoroso, A câmara clara* e o póstumo *Incidentes* são bons exemplos do gradativo desdobramento de tal noção. A partir de 1975, cada vez que o romanesco aparece teorizado, compõe uma vasta operação de legitimação literária de sua própria escrita, designando agora não mais a leitura de um detalhe do real

---

<sup>27</sup> “Vinte palavras-chave para Roland Barthes”, *O grão da voz*, p. 316.

<sup>28</sup> É o que encontramos em suas análises de Brecht e de Flaubert, mas também nas suas notas de leitura de Proust e de Joyce em *A preparação do romance*.

<sup>29</sup> “O efeito de real”, *O rumor da língua*, pp. 181-190.

<sup>30</sup> “O efeito de real”, *O rumor da língua*, p. 181.

<sup>31</sup> Pode-se notar, entretanto, que todas as escolhas de objetos literários analisados por Barthes foram um tanto atípicas: “Um coração simples”, de Flaubert, *Sarrasine*, de Balzac, “O caso do Sr. Valdemar”, de Poe, compõem um conjunto de narrativas que apontam para os limites da representação. Mesmo a leitura que este faz de *Em busca do Tempo Perdido* caminha nesse sentido: o que interessa Barthes – assim como o que interessa Deleuze – em Proust é a possibilidade de ver o limite entre a experiência e sua representação literária. Quero dizer que o romanesco enquanto elemento analítico em Barthes talvez sempre tenha sido muito distante do romance enquanto gênero.

que pulsa na matéria literária, mas a própria composição de cenas. O romanesco pode ser tomado, portanto, como sinônimo de tornar *literário*.

Tal legitimação da literariedade dos ensaios em Barthes é também feita através da associação da noção vaga de romanesco às outras noções já presentes em sua obra. Desde o prefácio aos *Ensaio Críticos*, Barthes propunha que a crítica deveria se abrir ao literário, ser romanesca, não sendo apenas um discurso *sobre* a literatura<sup>32</sup>. Alguns anos mais tarde a tríade formada por *Roland Barthes por Roland Barthes*, *Fragmentos de um discurso amoroso* e *A câmara clara* propõe a irrupção do campo afetivo no campo do saber. Essa tríade afirma a escrita fragmentária, sugerindo que o romanesco não poderia ser construído a não ser por formas breves. A noção de autoria também está relacionada diretamente ao romanesco e ao fragmentário: o autor que ressuscita no prefácio de *Sade, Fourier, Loyola* retorna, não mais como uma garantia do texto, mas como um plural de encantos, fonte de vivos lampejos romanescos<sup>33</sup>. Talvez seja menos interessante, porém, agrupar as definições dadas por Barthes ao romanesco que observar sua prática. Devemos voltar à oposição entre o romanesco e o romance: os nomes próprios, a densidade das personagens, o emprego da terceira pessoa e do pretérito, o contínuo – características essenciais ao romance enquanto gênero – correspondem aos pontos de resistência que compõem o emprego ensaístico do romanesco em Barthes. Essa experiência romanesca<sup>34</sup>, ao contrário do romance clássico, é a composição de células narrativas sempre entrecortadas – episódios, incidentes, cenas, figuras do discurso amoroso: um misto de traços autobiográficos, analíticos e ficcionais – em que há uma escolha enunciativa fragmentada em distintos regimes de nomeação (em *Roland Barthes por Roland Barthes*, a variação ao referir-se a si mesmo como “eu”, como “ele”, como “você” ou como “R.B.”; em *Fragmentos de um discurso amoroso*, as múltiplas citações disseminando as diversas vozes no ensaio; a enunciação de um “eu”, em *A câmara clara* e *Incidentes*), o emprego do presente do indicativo.

Gérard Genette propõe pensarmos a literariedade de um texto de prosa a partir do paradigma ficção/dicção<sup>35</sup>, em invés do paradigma ficção/não ficção. Um texto de prosa poderia ser considerado através dessa dicotomia uma obra de ficção, uma obra constitutivamente qualificada como literária ou ainda uma obra de dicção, cuja forma é apreciada, individual ou coletivamente, como literária. É o que ele diz acontecer com *A Vida de Rancé*, de Chateaubriand, com os *Ensaio*, de Montaigne, com *Os Pensamentos*, de

---

<sup>32</sup> *Crítica e Verdade*, pp. 24-26.

<sup>33</sup> *Sade, Fourier, Loyola*, p. XVII.

<sup>34</sup> “Vinte palavras-chave para Roland Barthes”, *O grão da voz*, p.316.

<sup>35</sup> GENETTE. “Fiction ou diction”, p. 131.

Pascal: são textos aceitos como literários e o que neles é valorizado é essa quase ficcionalização<sup>36</sup>, a construção propriamente estilística que escapa aos elementos constitutivos do ficcional. O que Barthes chama de experiência romanesca, ou apenas de romanesco, poderia se aproximar do que Genette chama de obra de dicção.

Depois de Barthes, parte da literatura atual que mais me interessa habita nesse entre-lugar da dicção. Gonçalo M. Tavares, por exemplo, em *A Perna esquerda de Paris seguido de Roland Barthes e Robert Musil*, faz uso de um gênero literário singular para falar de Barthes, nomeado por ele “tabelas literárias”. Suas tabelas começam – seguindo o sentido da leitura ocidental, da esquerda para a direita, de cima para baixo – com a seguinte frase: *A literatura não tem forma, com exceção das formas das letras do alfabeto*<sup>37</sup>. *Todos os géneros literários são a imposição de uma força exterior sobre a literatura*.<sup>38</sup> Vínculos secretos entre as frases citadas, espaços em branco nas tabelas e a necessidade de recopiar a frase lida, de dar uma resposta dialogando com a frase copiada, de se contradizer em seguida. Gonçalo M. Tavares parece partilhar de uma mesma política presente na escrita barthesiana a partir de *O Prazer do Texto*: a busca desse *como escrever*. Gonçalo, ainda que partindo da ficção e não da dicção, traz para a sua literatura essa mesma experiência romanesca que Barthes buscava. Estamos diante do que Genette nesse mesmo texto referido acima chama de “*écrivain-écrivain*”<sup>39</sup>, um híbrido entre aquele que escreve *intransitivamente* (o produtor de uma *écriture*) e aquele que escreve em “segundo grau” (possui o status metatextual do comentário crítico). O romanesco compreendido como uma prática literária traz uma riqueza ao escritor-ensaísta ao inscrever o seu gesto de subjetivação na língua comum, ao romper com os códigos estabelecidos – os gêneros literários, mas também o uso comum da língua –, tornando o espaço da escrita o que há de mais vivo e de mais urgente para se fazer justamente por ser uma experiência de

---

<sup>36</sup> La raison de cette différence pourrait s'exposer (s'imposer ?) ainsi : dans l'œuvre de fiction, l'action fictionnelle fait partie, et Aristote (qui, je le rappelle, nomme *mimèsis* ce que nous nommons fiction) pense qu'elle fait l'essentiel, de l'acte créateur; inventer une intrigue et ses acteurs est évidemment un art. Au contraire, chez un journaliste, un historien, un mémorialiste, un autobiographe, la matière (l'événement brut, les personnes, les temps, les lieux, etc.) est en principe donnée (reçue) d'avance, et ne procède pas de son activité créatrice ; on est donc plus ou moins autorisé à estimer qu'elle n'appartient pas à son œuvre, au sens fort (littéraire, artistique) de ce terme (son *poiein*), à quoi appartient seulement – mais ce peut être l'essentiel – la façon dont il sélectionne et met en forme cette matière : mise en « intrigue » (Veyne, Ricoeur), souvent en scène – voyez Michelet – qui tend, si je puis dire, à la quasi-fictionnaliser, et qui constitue proprement son travail d'artiste. Le lecteur du type que je tente ici de justifier peut donc légitimement diriger toute son attention esthétique sur ce travail (narratif, dramatique, stylistique) de diction. Ce n'est certes pas à dire qu'il peut légitimement négliger la matière ainsi mise en forme, mais que le type d'attention qu'il lui porte aussi n'est pas autant d'ordre artistique que celui qu'il porte à la mise en forme elle-même, tandis que le lecteur d'un roman, par exemple, peut et doit accorder à son action, à ses personnages, etc., une attention d'ordre proprement artistique. GENETTE. “Fiction ou diction”, p. 133.

<sup>37</sup> Ideia que remete à leitura de Borges feita por Foucault no início de *As palavras e as coisas*.

<sup>38</sup> TAVARES. *A Perna esquerda de Paris seguido de Roland Barthes e Robert Musil*, p. 71.

<sup>39</sup> notre société accoucherait d'un type bâtard : l'écrivain-écrivain. » Le critique, entre autres, illustrerait assez bien selon moi ce type « bâtard », que l'on peut qualifier un peu plus aimablement – mais très provisoirement – d'hybride. GENETTE. “Fiction ou diction”, p. 136.

continuidade da leitura.

Talvez o Barthes que ainda hoje mais mobiliza estudos seja o homem dos conceitos. No Brasil, durante muito tempo, a semiologia foi tomada como uma ciência aplicável e Roland Barthes figurou nas ementas das disciplinas como um teórico renomado. Mas, como disse Cláudia Amigo Pino em uma das muitas aulas em que fui sua aluna, *Barthes é pau para toda obra*. Para mim, em Barthes não há nada de muito sólido, nada de teórico. Vejo em Barthes um predador que como Michelet devora os conceitos para transformá-los em imagem<sup>40</sup>. Como Susan Sontag, acredito que Barthes é um escritor, acredito que ele tenha conseguido cunhar um espaço na instituição para a fabulação, para delirar sua pesquisa – por mais que, como Nietzsche<sup>41</sup>, em dados momentos tivesse imposto para si uma escolha entre o crítico e professor e o criador. Se Barthes nunca foi considerado um escritor literário, tampouco ele pertenceu a uma instituição muito rígida. Tanto o Collège de France, como a École Pratique de Hautes Études nunca o impediram de certa liberdade formal enquanto professor e pesquisador. Em *Aula* Barthes atribui a honra de pertencer ao Collège ao fato de se tratar de um *lugar que pode ser dito rigorosamente: fora do poder*<sup>42</sup>, um lugar em que o professor não tem [...] outra atividade senão a de pesquisar e de falar – Barthes diria prazerosamente de sonhar alto sua pesquisa – não de julgar, de escolher, de promover, de sujeitar-se a um saber dirigido<sup>43</sup>. Sobre a École há um belíssimo texto em que o seminário restrito (o pequeno falanstério de Barthes) é tratado como um espaço baseado muito pouco numa comunidade de ciência, mas sim numa cumplicidade de linguagem, isto é, de desejo<sup>44</sup>. É sobre o desejo literário e a tentativa de abrir os olhos para a realização desse desejo que este texto se constrói.

\*\*\*

Sofrer de um mal chamado romanesco. Por que sempre a persistente necessidade de traduzir o lido, o vivido em pequenas linhas de fabulação? Não parece ser esse o protocolo. Também não é esse o ritmo que quero ouvir. Eles remam. Eu deveria remar?

---

<sup>40</sup> Há um artigo muito interessante de Mathieu Messenger sobre o uso literário que Barthes faz dos conceitos. Cf. MESSAGER. "Roland Barthes ou l'usage du concept à des «fins romanesques»". *Klesis – Revue philosophique*, nº 23, Concept(s) et fiction(s), pp. 19-36.

<sup>41</sup> Nietzsche s'éprouve comme l'Intempestif, et découvre l'incompatibilité du penseur privé et du professeur public. DELEUZE. *Nietzsche par Gilles Deleuze*, p. 7.

<sup>42</sup> *Aula*, p. 9.

<sup>43</sup> *Aula*, p. 9-10.

<sup>44</sup> "Au Séminaire", *O rumor da língua*, p. 413.

Tenho o inevitável desejo de me retraduzir em fábula para finalmente entender. Salto, sem muita certeza, num exercício:

*Dois senhores de idade fazem compras em um supermercado nem completamente vazio, nem completamente lotado. Um deles coloca cuidadosamente os artigos na parte direita do caixa, ajeitando as embalagens. O outro, conta as moedas ao seu lado. O responsável pelo caixa olha o restante da fila com um olhar de sarcasmo, tentando estabelecer cumplicidade. Estou ali parada, despenteada e com cara de quem acordou agora. Desconfortável com a imposição social de um ritmo (e parece que não consigo distinguir o lido, do vivido: só consigo pensar que realmente a idiorritmia está sempre em oposição ao poder. Sonho com a possibilidade de um afastamento em que eu possa ditar meu próprio ritmo: me tornar um anacoreta, viver na Port-Royal des Champs do século XVII; a utopia de uma vida não utilitária, não controlada por prazos, não mediada pelo dinheiro, não motivada por títulos. Sem encomendas. Em que o único valor, o único método seja um “para mim” nietzschiano. Acordo, às cinco da manhã, não porque o despertador do meu vizinho (esse meu contemporâneo Sísifo?) toca e eu não consigo deixar de pensar que ele mais uma vez tem que correr daqui alguns minutos para pegar o ônibus, atravessar a cidade para ganhar no fim do mês o seu salário; mas porque acordo, ou porque nem dormi, sentada lendo um livro na poltrona. Não leio jornais, não saio de casa apressada. Apenas mantenho o silêncio, ouço o silêncio e por cinco dias simplesmente escrevo. Minha mão vazia, minha mão invisível, minha mão lá...*

\*\*\*

Será que a política em Barthes poderia desembocar em algo além de um desejo por uma espécie de afastamento, em que apenas o literário serviria, ao mesmo tempo, para estabelecer uma relação social não alienadora e uma solidão que não seja uma forma de exílio?

Política será compreendida aqui tal como Jacques Rancière a articula em sua obra. Em Rancière o termo política não tem relação alguma com os escritores e seu grau de engajamento, as lutas políticas e sociais que os escritores possam ter se engajado. Tampouco o modo como os escritores possam ter representado as estruturas sociais. O termo *política* muitas vezes é confundido como uma prática do Poder, mas não é suficiente que haja poder para que haja política. É necessário, por outro lado, que haja a configuração

de alguma forma de comunidade. Segundo o filósofo, a política é a constituição de uma esfera de experiência específica em que certos objetos são colocados como comuns e certos sujeitos olhados como capazes de identificar esses objetos e de argumentar sobre eles<sup>45</sup>.

A expressão política da literatura presente na obra de Rancière relaciona de modo inusitado, então, duas práticas: uma forma específica de prática coletiva (a política) e uma prática individual definida pela arte de escrever (a literatura). A expressão política da literatura diz sobre a literatura como um *modo de fazer* política – se constituir enquanto comunidade partilhando um sensível que é definido através de um inconsciente estético – e requer apenas que a literatura intervenha enquanto literatura na divisão dos espaços e dos tempos, do visível e do invisível, da palavra e do ruído<sup>46</sup> para que seja limitado o que é válido nessa experiência. A literatura é tomada nessa expressão como uma prática individual que interfere nas formas de visibilidade coletivas<sup>47</sup>. Em Barthes o inicial desejo de engajamento das formas em proveito de uma causa caminha em direção ao desejo de individuação e consequente partilha do sensível através do literário: o jovem crítico engajado, defensor do materialismo histórico dos anos 1950 – aceitável para a esquerda ortodoxa graças à sua leitura dos mecanismos da ideologia burguesa – não defende a mesma política presente na individualidade radical da exploração de suas próprias fantasias nos ensaios e nos cursos do Collège de France dos anos 1970.

Em 1979, quando Barthes escreve sobre a exploração de sua própria estupidez<sup>48</sup>, após referir-se aos projetos de *Roland Barthes por Roland Barthes* e *Fragmentos de um discurso amoroso* – nos quais teria explorado consecutivamente sua estupidez em relação ao imaginário egótico e afetivo –, deixa claro que haveria ainda uma terceira forma a ser explorada: a sua estupidez política<sup>49</sup>. Porém, três décadas antes de ser uma forma de estupidez merecedora de estudo, militância política e escrita pareciam conjugadas. É o que, segundo a sua própria classificação em *Roland Barthes por Roland Barthes*, poderia ser

---

<sup>45</sup> RANCIÈRE. *Politique de la littérature*, p. 11.

<sup>46</sup> RANCIÈRE. *Politique de la littérature*, p. 12.

<sup>47</sup> Não que a partilha do sensível ou a mudança nas formas de visibilidade estejam dadas pelo simples acesso ao literário, como muitas vezes parece estar presente em Rancière. O conceito de idiorritmia em Barthes vem de encontro com essa relação artificial entre indivíduo e coletividade como veremos mais adiante. O acesso ao literário é apenas uma possibilidade virtual de partilha que através da experiência de ensino – uma forma de colonização – pode ser violenta. Pensamos no acesso ao literário nem como uma resistência de valores, nem como esse processo violento de civilização, mas como uma escolha possível entre outras e uma forma de individuação.

<sup>48</sup> O termo original em francês *bêtise* será traduzido aqui por estupidez. Ainda que não seja uma tradução plenamente satisfatória, optamos neste trabalho sempre por traduzir os termos e as citações – ou ainda utilizar traduções correntes – no corpo do texto, visando uma produção e uma discussão totalmente em português. No caso de *bêtise*, para além do simples acesso ao texto, nos parece uma questão ética sua tradução: *bêtise* pode caracterizar tanto uma estupidez, uma besteira, uma bobagem, como um esnobismo.

<sup>49</sup> “Deliberação”, *O rumor da língua*, p. 454.



identificada como a “fase” cujo intertexto é associado às leituras de Marx, Sartre e Brecht<sup>50</sup>. Se levarmos ao pé da letra essas classificações feitas em 1975, a fase “marxista” de Barthes teria durado mais de vinte anos: dos primeiros textos publicados até *Elementos de semiologia*, em 1965, quando a linguística saussuriana e hjelmsleviana assumem o papel de teoria desmistificadora. Entretanto, seu engajamento político mais intenso transparece apenas nos textos escritos na década de 1950, coincidindo com o seu fascínio pelo teatro e evaporando com ele. Se pudéssemos identificar apenas um momento em que a febre marxista de Barthes chegou ao seu auge, certamente seria 1955, pois são três os episódios que marcam esse ano: uma curta polêmica que o opôs a Albert Camus em torno de *A Peste*; a resposta a uma provocação de Jean Guérin na *Nouvelle Revue Française* em torno das *Mitologias* e a publicação de uma crítica dirigida à peça teatral de Sartre e sua polêmica recepção<sup>51</sup>.

Em fevereiro de 1955, Barthes publica uma resenha de *A Peste* que dá origem a uma polêmica breve e de pequena proporção entre ele e o autor do romance. Posteriormente avesso às formas de arrogância, esse é um dos raros momentos em que Barthes se posiciona ideologicamente com tanta veemência em toda a sua obra. Esse episódio nunca mencionado por Barthes interessa aqui muito menos pelo seu caráter polêmico que por seu contraste em termos de postura enquanto figura pública.

Primeiramente é preciso lembrar o quanto Albert Camus foi importante nos seus primeiros escritos: lido ainda no sanatório de Saint-Hilaire-du-Trouvet, *O Estrangeiro* rendeu um dos primeiros textos em que Barthes mostrava a insuficiência das leituras ideológicas de Sartre. Em uma entrevista concedida em 1970, diante da questão feita pelo entrevistador sobre o suposto sentimento de continuidade do pensamento de Sartre e de Camus no período de elaboração de *O grau zero da escrita*, Barthes não pensava dar continuidade a eles porque era evidente que Sartre, em todo caso, nunca havia se ocupado de um modo original dos problemas de linguagem<sup>52</sup>. Em algum grau “Reflexão sobre o estilo de *O Estrangeiro*”<sup>53</sup>, seu primeiro ensaio acerca da obra camusiana, é uma crítica implícita e formal ao método da leitura sartriana presente em “Explicação de *O Estrangeiro*”. Do

---

<sup>50</sup> Roland Barthes por Roland Barthes, p. 156.

<sup>51</sup> Minha leitura do “ano marxista” de Barthes deve muito ao seminário “Roland Barthes et la traversée du siècle” ministrado por Philippe Roger na EHESS durante meu estágio de pesquisa em Paris. Ainda que Philippe Roger não esteja citado textualmente em nenhum momento desta dissertação, tanto as aulas, como a leitura posterior de seus artigos e livros, constituem a base do que aqui é apresentado. Destaco o capítulo “«Suis-je marxiste ? » ou la réponse faite à Camus” de Roland Barthes, *Roman* e o artigo “Barthes dans les années Marx”, publicado na revista *Communications* n.63.

<sup>52</sup> Entrevista concedida a Dominique Rabourdin. *Le Magazine Littéraire* “Nouveaux Regards” Roland Barthes. Abril 2013, p. 145. [je ne pensais pas être dans leur suite, parce qu’il était précisément évident que Sartre, en tout cas, ne s’était jamais occupé d’une façon originale des problèmes de langage.]

<sup>53</sup> “Reflexão sobre o estilo de *O Estrangeiro*”, *Inéditos vol. 2 – Crítica*, pp. 42-51.

próprio contraste entre os termos contidos nos títulos, “reflexão” e “explicação”, já poderíamos extrair todo o desvio proposto por Barthes: Sartre explica o romance camusiano, o lê como uma aplicação da tese exposta paralelamente por Camus em *O mito de Sísifo*, enquanto Barthes se propõe a ler a *tenebrante oscilação*<sup>54</sup> entre a forma e o fundo no romance. Segundo Sartre, *O Estrangeiro não é um livro que explica*, mas *O Mito de Sísifo nos ensina o modo como devemos receber o romance*<sup>55</sup>. Para Barthes o estilo de *O Estrangeiro* não é uma superfície opaca ou maciça que aceita uma cobertura, mas, inversamente, uma superfície que tem algo de marinho: é uma espécie de substância neutra, um pouco vertiginosa, submetida à presença submarina de areias imóveis, que encadeiam esse estilo e o colore. Carregadas pela luz branca de *O mito de Sísifo*, essas areias aparecem formadas de cristais duros. O estilo de *O estrangeiro* é, portanto, um exemplo notável de bizarras incidências do fundo sobre a forma<sup>56</sup>. O que fascina Barthes é a questão da imagem: a bela metáfora criada para o estilo de Camus, essa superfície que deixa transparecer vertiginosamente o fundo, transpassada pelo reflexo da luz que sobre ela incide é também uma metáfora para o que deve ser a crítica literária. A leitura de uma obra literária pode menos explicar, dizer uma verdade sobre ela – provar que ela é o exemplo de uma tese anterior – que ser o reflexo da luz que jogamos sobre ela. O romance de Camus é, portanto, uma das leituras fundadoras de um método de crítica literária em Barthes.

A leitura de *O Estrangeiro* também contribuiu de forma central na elaboração dos conceitos de escrita branca e responsabilidade da forma presentes em *O grau zero da escrita*. No capítulo “A Escrita e o silêncio”, *O Estrangeiro* figura como romance precursor de uma ausência de estilo que reencontra em seu próprio fazer a *condição primeira da arte clássica: a instrumentalidade*. Na escrita neutra, porém, o instrumento formal não está mais ao serviço de uma ideologia triunfante, sendo uma situação nova do escritor, o modo de existir de um silêncio<sup>57</sup>. O silêncio característico da escrita de Camus, elogiado em *O grau zero da escrita*, deixa de ser um valor em outro artigo seu sobre *O Estrangeiro*<sup>58</sup> (publicado um ano antes do referido episódio em torno de *A Peste*, no mesmo periódico que será publicada a crítica geradora da polêmica). Em “*O Estrangeiro, romance solar*” Barthes faz uma releitura e uma reavaliação do que o captou a sua atenção dez anos antes: *absorvido como muitas outras pessoas pela tese do momento, via principalmente seu admirável*

---

<sup>54</sup> “Reflexão sobre o estilo de *O Estrangeiro*”, *Inéditos vol. 2 – Crítica*, p. 43.

<sup>55</sup> SARTRE. “Explication de *L’Étranger*”, *Situations I*, pp. 97-98.

<sup>56</sup> “Reflexão sobre o estilo de *O Estrangeiro*”, *Inéditos vol. 2 – Crítica*, p. 43.

<sup>57</sup> “A escrita e o silêncio”, *O grau zero da escrita*, p. 66.

<sup>58</sup> “*O Estrangeiro, romance solar*”, *Inéditos vol. 2 - Crítica*, pp. 92-98.

silêncio, que a igualava às grandes obras clássicas, todas produzidas por uma arte da lítotes. Agora, diante de meus olhos, todo o seu calor se descobre, e vejo um lirismo que teria sido censurado nas obras posteriores de Camus, se porventura tivessem sabido entrevê-lo em seu primeiro romance<sup>59</sup>. Por mais que a crítica de *O Estrangeiro* feita em 1954 não seja idêntica àquela feita dez anos antes, sinalizando novos parâmetros de leitura, continua sendo elogiosa e reconhece a autenticidade do romance.

Já na leitura feita de *A Peste*, o silêncio que era um valor em *O Estrangeiro* passa a ser algo abominável no novo romance. A crítica de Barthes me parece excessivamente inquisidora e acusa no romance a elaboração de uma Moral insuficiente, baseada num simbolismo empobrecedor. Diante do grande mal não nomeado que acomete a comunidade<sup>60</sup> de Oran, cada personagem tem uma conduta e uma resposta contingente. Sendo iluminado por uma moral da liberdade individual, o romance passaria ao largo de grandes questões coletivas e se estabeleceria como uma ética do silêncio. Para Barthes, Camus teria reduzido a vida social a grandes arquétipos, excluindo a face humana da questão apresentada no romance, ao manter o Nazismo apenas no âmbito do símbolo. Se, por um lado, Barthes admite que o efeito de generalização produzido pelo romance o torna dilacerante, por outro, alerta para um mal-entendido: o aprofundamento histórico cria uma moral da solidariedade comunitária insuficiente frente ao Nazismo: em nenhum momento os personagens são amparados por uma solidariedade geral e bem definida (política, no sentido forte do termo). O mundo de Camus é um mundo de amigos, não de militantes. Os homens de Camus só podem abster-se de ser algozes, ou cúmplices dos algozes, aceitando ser sós, e são. Assim também *A Peste* deu início a uma carreira de solidão para seu autor<sup>61</sup>. Ora, quem mantém esse discurso não é ninguém senão um Barthes surpreendentemente inquisidor, exigindo de um Camus que acabara de se desconectar do Partido Comunista e se encontrava politicamente isolado, uma postura militante.

Diante da mudança de tom na leitura dirigida à sua obra – mas também certamente diante da alfinetada –, Camus escreve uma carta<sup>62</sup> pública endereçada ao já então conhecido crítico de *O grau zero da escrita* e *Michelet*. Nessa carta Camus lembra que a epidemia presente no romance é uma *alegoria* para a Ocupação Nazista; que ao contrário de *O Estrangeiro*, em que há uma revolta solitária, em *A Peste* teria passado para uma

---

<sup>59</sup>“*O Estrangeiro*, romance solar”, *Inéditos vol. 2 - Crítica*, p. 96.

<sup>60</sup> Veja como o modo de ler o *viver-junto* como uma política insuficiente em “*A Peste*, anais de uma epidemia ou romance da solidão?” será diametralmente oposto em relação às comunidades utópicas e a uma nova visão da política apresentadas no curso *Como viver junto*.

<sup>61</sup>“*A Peste*, anais de uma epidemia ou romance da solidão?”, *Inéditos vol. 2 – Crítica*, pp. 52-53.

<sup>62</sup>“Carta de Albert Camus a Roland Barthes sobre *A Peste*”, *Inéditos vol. 4 – Política*, pp. 54-57.

partilha comunitária e que o tema da separação amorosa é uma renúncia da vida particular para engajar-se justamente na luta coletiva. Após elencar tais aspectos de seu ponto de vista quanto ao romance, Camus admite ser possível criticar a estética de *A Peste* e considerar a sua moral insuficiente, ainda que seja preciso dizer em nome de que moral superior o crítico julga a moral do seu romance insuficiente. É uma simples expressão que aparece em resposta a essa pergunta implícita, último grão dessa polêmica, que nos interessa aqui. Eis a resposta de Barthes: *O senhor me pede que diga em nome do quê acho insuficiente a moral de A Peste. Isso não é segredo nenhum, é em nome do materialismo histórico: considero a moral da explicação mais completa que a moral da expressão*<sup>63</sup>. Nada mais estranho como reação para nós que conhecemos o crítico que nas décadas seguintes irá valorizar a polissemia da metáfora, subordinar a literatura a critérios exteriores, condenando um romance alegórico em nome do materialismo histórico.

Em abril de 1955 é a vez de Jean Guérin – um pseudônimo de Jean Paulhan – o forçar a responder sobre seu militância<sup>64</sup>. Acerca das “pequenas mitologias” então publicadas em *Les lettres nouvelles* o crítico se pergunta: *Mas, final, talvez o Sr. Roland Barthes seja simplesmente marxista. O que dirá ele?*<sup>65</sup>. Misturando a acusação de macarthismo – termo usado pela esquerda norte-americana –, convocando seu interlocutor à leitura de Marx e apontando o caráter perfeitamente reacionário da *Nouvelle NRF*, mesmo que seu curto artigo não tenha afirmações – o título em si, “Sou marxista?”, já é uma pergunta –, nos parece inusitado o simples fato que Barthes tenha respondido – e respondido de modo tão truculento – a tal provocação, visto que anos mais tarde seu esforço maior foi refutar toda cristalização imagética, toda nomenclatura. Além disso, se notarmos sua argumentação, veremos que a recusa de se autoneamar marxista consiste no próprio elogio de tal classificação: *o marxismo não é uma religião, mas um método de explicação e de ação; que esse método exige muito dos que pretendem praticá-lo; e que, por conseguinte, é preciso ter mais presunção que simplicidade, para que alguém se diga marxista*<sup>66</sup>.

Em seguida, com o início da temporada teatral, entramos no terceiro episódio do seu ano “marxista”: Barthes publica na *Théâtre Populaire* uma defesa da encenação de *Nekrassov*<sup>67</sup>, de Sartre, sendo um dos poucos críticos a contestar o ataque massivo à peça

---

<sup>63</sup> “Resposta de Roland Barthes a Albert Camus”, *Inéditos vol. 4 – Política*, p. 59.

<sup>64</sup> “Sou Marxista?”, *Inéditos vol. 4 – Política*, pp. 60-61.

<sup>65</sup> “Sou Marxista?”, *Inéditos vol. 4 – Política*, p. 60.

<sup>66</sup> “Sou Marxista?”, *Inéditos vol. 4 – Política*, pp. 60-61.

<sup>67</sup> “Nekrassov julga sua crítica”, *Escritos sobre Teatro*, pp. 150-158.

por parte da imprensa. A peça sartriana tem como personagem central Georges de Valera, um bandido que se vê na pele de Nekrassov, o ministro soviético, tomado como se estivesse em busca de asilo político na França. Tal engano faz com que Georges de Valera escape da polícia e, a partir de então, o falso Nekrassov começa a vender informações também falsas a um jornal anticomunista, situação em que os interesses individuais prevalecem, mostrando os costumes e os vícios de sociedade burguesa francesa criticada por Sartre. O argumento da peça é bem simples e a sua recepção não foi das melhores: a direita a tomava por uma vulgar propaganda soviética e a esquerda por uma caricatura sumária. Barthes começa e termina sua crítica no mesmo ponto: a afirmação de que a peça sartriana é abertamente política, mostrando a necessidade de um teatro político francês que não seja anárquico ou moral “ao gosto de Camus”: *Nekrassov teria sido salva e mimada se se tratasse de uma peça ambígua (ao que se chama: complexa), de uma peça inofensiva (ao que se chama: imparcial), de uma peça desengajada (ao que se chama: literária). Infelizmente, Nekrassov é uma peça política, resolutamente política, de uma política de que não se gosta, e é por isso que a condenam*<sup>68</sup>.

Barthes estabelece nessa crítica uma diferença entre o teatro moral, bem ao gosto do público francês, e o teatro político. As pequenas obras densas, trabalhadas em uma *arte de lítotes*<sup>69</sup>, sem produzir nenhum ruído, não têm espaço na reformulação do teatro francês. Depois das escritas neutras de *O grau zero da escrita*, último grau da solidificação da literatura – em que Camus tinha um papel central –, Barthes busca uma forma que seja ao mesmo tempo precisa, prazerosa e desalienadora. Foi exatamente o que Barthes encontrou no teatro brechtiano.

Com a ida do Berliner Ensemble a Paris em 1954, Barthes pôde questionar os princípios e as técnicas do teatro francês e confrontá-lo à provocação e à materialidade percebidas no teatro de Brecht. Ao mesmo tempo político e didático, o teatro se torna um lugar de *intervenção* em que o poder de responsabilidade do espetáculo é equivalente ao poder de responsabilidade do texto. A criação teatral, a partir do encontro com as teorias brechtianas, passa a ser pensada intelectualmente, isto é, como uma produção crítica. É exatamente o que encontramos como proposta para a produção teatral francesa em “Por que Brecht?”, essa espécie de manifesto brechtiano publicado também em 1955. É um engano pensar que os “anos teatrais” de Barthes se resumem apenas ao elogio de Brecht, mas não seria exagero algum dizer que a teatralidade desejada por Barthes a partir daí toma

---

<sup>68</sup> “Nekrassov julga sua crítica”, *Escritos sobre Teatro*, pp. 157-158.

<sup>69</sup> “O Estrangeiro, romance solar”, *Inéditos vol. 2 - Crítica*, p. 96.

Brecht como modelo. Barthes está interessado em refletir sobre a apropriação dos clássicos (Vinaver), sobre a ambiguidade das vanguardas (Beckett, Ionesco, Adamov), sobre o teatro de boulevard, sobre os projetos de companhias como o TNP, sobre a atuação (Gérard Philipe, Maria Casarès, Jean Vilar), sobre os figurinos, sobre a cenografia, em resumo, o teatro como uma arte em que cada detalhe participa da totalidade do espetáculo. Mas a teatralidade defendida e desejada para o teatro francês é aquela que Barthes encontra nas teorias brechtianas: toda a densidade de uma criação, uma criação que se fundamenta numa crítica poderosa da sociedade e uma arte que se confunde, sem nenhuma concessão com a mais alta consciência política<sup>70</sup>.

Não que o teatro brechtiano seja totalmente inovador. Barthes considera até mesmo preferível um discurso que sacuda os discursos já existentes que aquele que busque a sua completa subversão. Essa é a diferença que Barthes estabelece entre Brecht e Artaud enquanto fundador das vanguardas francesas: Artaud escreve na destruição do discurso, apresenta um discurso que ao ser enunciado se devora, enquanto Brecht produz um discurso que carrega consigo seu ruído, que ao ser enunciado desloca os lugares comuns da própria discursividade<sup>71</sup>. Brecht o interessa na medida em que, inserido em nosso tempo histórico, retoma certa dimensão comunitária perdida que, olhando retrospectivamente, podemos encontrar no teatro grego ou no teatro elisabetano<sup>72</sup>. Entretanto, o que realmente fascina Barthes é que Brecht recusou incutir um conteúdo revolucionário em formas já comprometidas: a sua crítica social cria um instrumento dramático (o Teatro Épico), mostrando que desalienar o teatro, não é apenas desalienar o repertório, mas também as técnicas teatrais. Um dos conceitos centrais do teatro épico, o efeito de distanciamento, busca dirigir a nossa atenção para um objeto, um personagem, um processo, em suma, um gesto cênico, e ao mesmo tempo torná-lo insólito. São várias as técnicas de quebra da ilusão no teatro brechtiano, tais como as canções, os painéis, a forte iluminação repentina, o ator em cena, o uso da terceira pessoa. No momento em que o espectador toma distância da realidade que lhe é mostrada em cena, acontece o processo de desalienação: o espectador

---

<sup>70</sup> "Por que Brecht?", *Escritos sobre Teatro*, p. 147.

<sup>71</sup> "Artaud: escrita/figura", *Inéditos vol. 2 – Crítica*, p. 189.

<sup>72</sup> A dimensão comunitária do teatro grego reside na função que era atribuída ao coro, função reduzida pouco a pouco na história do teatro ocidental. É através do coro que há a interrupção dos diálogos entre as personagens e a interrupção da ação dramática, emergindo uma voz, a voz do povo, que comenta e agrega reflexão à cena. O teatro elisabetano, por outro lado, apresenta com alguma frequência cenas de tribunais em que o público é impelido a dar a sua opinião participando do desfecho da peça. O coro do teatro grego e a abertura da cena ao público são retomados por Brecht como elementos fundamentais ao distanciamento épico. O papel assumido pelos recursos cênico-musicais em invés de intensificar a ação (como numa ópera wagneriana), neutraliza a força encantatória da cena brechtiana. Tomemos como exemplo *O círculo de giz caucasiano*. Nessa peça, o recitante dá voz ao pensamento de Groucha ou ainda ironiza a sua felicidade, antecipando um sentimento de perigo não enunciado. Notemos também o papel que o público assume ao tomar o lugar de Azdak no julgamento da custódia do menino.

passa do discurso principal, a ilusão dramática, para o discurso das entrelinhas, a crítica que emana da forma: a quebra da ilusão sempre acontece no intervalo entre dois discursos.

Ao mesmo tempo em que no campo teatral as teorias brechtianas são valorizadas, no campo romanesco Barthes reivindica uma literatura literal, produzida pelos *nouveaux romanciers*. Se voltarmos à troca de cartas entre Barthes e Camus veremos que ao passo em que Camus recusa o realismo em arte, Barthes afirma a necessidade de uma arte literal, o único recurso possível contra uma moral formal, capaz [...] de afastar da “obstinação dos fatos”, único respeito possível para com uma História cujos males só serão remediáveis se olharmos em sua propriedade absoluta, e não como símbolos ou germes possíveis de equivalência<sup>73</sup>. O *nouveau roman* e as suas técnicas descritivas parecem ser substitutos modelares para o romance camusiano; do lirismo condenável em Camus a uma nova estrutura da matéria e do movimento<sup>74</sup> em Robbe-Grillet. Assim como o teatro brechtiano propõe uma nova perspectiva diante do movimento cênico burguês aos olhos de Barthes, os *nouveaux romanciers* reorganizam o espaço romanesco tradicional dotando-o de uma profundidade temporal<sup>75</sup>. As descrições em Robbe-Grillet visam um questionamento exaustivo do objeto<sup>76</sup> em que Barthes destaca as mutações de um estado a outro do objeto descrito. São as diferentes técnicas teatrais e romanescas para produzir um efeito de realidade que são valorizadas. Nesse sentido, Barthes não se refere a um “reflexo” da realidade, mas à produção de uma realidade na obra de arte. O teatro nessa década de 1950 é considerado por Barthes, inclusive, uma espécie de antiromance: enquanto as empreitadas romanescas teriam seu público cada vez mais setorizado, o teatro poderia ao mesmo tempo desenvolver uma linguagem complexa e abranger um público maior, sendo formador.

Talvez aqui seja preciso nos perguntarmos: por que Barthes deixa de se interessar por teatro? Acredito que essa questão contenha um pouco de seu pensamento quanto à política. O teatro, a própria comunidade reunida fisicamente em torno de um espetáculo, é deixado de lado para que dele apenas restasse um traço: a teatralidade<sup>77</sup>. Mas o que significa passar do teatro à teatralidade (assim como do romance ao romanesco)?

---

<sup>73</sup> “Resposta de Roland Barthes a Albert Camus”, *Inéditos vol. 4 – Política*, p. 59.

<sup>74</sup> “Literatura Objetiva”, *Crítica e Verdade*, p. 92.

<sup>75</sup> “Literatura Objetiva”, *Crítica e Verdade*, p. 88.

<sup>76</sup> “Literatura Objetiva”, *Crítica e Verdade*, p. 91.

<sup>77</sup> Passado esse momento sociológico, exatamente como o romanesco extraído do romance é o que realmente interessa Barthes, também no teatro é a teatralidade que é valorizada e reempregada em seus escritos (como veremos em *Sade, Fourier, Loyola*).

Bernard Dort em um texto sobre a relação entre Barthes e o teatro afirma que seria impossível que qualquer teatro atendesse em termos cênicos ao teatro ideal, à utopia de teatralidade desejada por Barthes<sup>78</sup>. A teatralidade surge no discurso presente na revista *Théâtre Populaire* para designar os recursos cênicos que viriam substituir um textocentrismo dominante do teatro francês, porém o uso que Barthes faz de tal expressão escapa ao teatro. É acerca de Baudelaire que Barthes procura definir o que seria a teatralidade: é o teatro menos o texto, é uma profundidade de signos e sensações construídos em cena a partir do argumento escrito, é um tipo de percepção ecumênica dos artifícios sensuais, gestos, tons, distâncias, luzes em que submerge o texto sob a plenitude de sua linguagem exterior<sup>79</sup>. O que falta aos quatro projetos teatrais inacabados de Baudelaire, a teatralidade, isto é, o signo que salta do texto, a potência teatral de um texto, está presente inversamente em toda obra poética baudelairiana.

Em um ensaio da década de 1970 sobre Brecht – quase vinte anos depois da fase teatral – me deparo com a seguinte questão: Como lutar contra a metonímia? Como, *no nível do discurso*, reduzir a soma a suas partes, como desfazer o Nome abusivo? Aí está um problema muito brechtiano. No teatro, a defecção do Nome é fácil, pois nele só se representa, por força, o corpo. Quando se precisa falar de “Povo” no palco (pois essa palavra em si pode ser também metonímica, gerar abusos), há que dividir o conceito: em *Lucillus*, o “Povo” é a reunião de um camponês, de um escravo, de um mestre-escola, de uma vendedora de peixe, de um padeiro e de uma cortesã<sup>80</sup>. O coletivo em Brecht é sempre formado por indivíduos e no teatro a representação é corporal, material, ao contrário da literatura, sempre subordinada a uma retórica. Talvez aí resida todo desafio posterior da escrita em Barthes: levar o corpo, a materialidade do corpo ao escrito. Teatralizar, portanto, é a operação que evidencia os artifícios performativos de um texto, é o que torna a escrita *escritura* e, por isso, é o que torna a escrita política.

Não me parece sem conexão que o fascínio por Brecht na década de 1950, tido como o motivo de desgosto ou de elevação de parâmetros críticos teatrais a um plano utópico, coincida com o desejo barthesiano de que a crítica deixe de ser apenas um discurso *sobre* para tornar-se um discurso continuador da obra. É o que podemos ver no prefácio de *Ensaio Crítico: como o escritor*, o crítico gostaria que se acreditasse menos no que ele

---

<sup>78</sup> DORT, Bernard. “Barthes, un défi au théâtre”. *Magazine littéraire*, n° 97, fev. 1975.

<sup>79</sup> Qu’est-ce que la théâtralité ? c’est le théâtre moins le texte, c’est une épaisseur de signes et de sensations qui s’édifie sur la scène à partir de l’argument écrit, c’est cette sorte de perception œcuménique des artifices sensuels, gestes, tons distances, substances, lumières, qui submerge le texte sous la plénitude de son langage extérieur. “Le Théâtre de Baudelaire”, *OC 2*, pp. 304-305.

<sup>80</sup> “Brecht e o discurso: contribuição ao estudo da discursividade”, *Escritos sobre o teatro*, p. 319.



escreve do que na decisão que ele tomou de escrever<sup>81</sup>. Não mais apenas desvendar as pequenas mitologias do universo pequeno burguês (pois o próprio discurso crítico também tem sua parte de estupidez pequeno burguesa): o discurso político (e também o crítico) é aquele que impõe o Nome abusivo. A partir de Brecht, o “marxismo” de Barthes é um marxismo que se exprime através da forma artística, um marxismo que é percebido nos efeitos do signo. Nesse sentido, pode-se dizer que o discurso de Barthes nunca deixou de ser um discurso político, pois nunca deixou de acreditar em uma junção entre gozo estético e reflexão crítica na forma literária, na escrita. O que muda em Barthes é o seu discurso: a postura desse jovem militante de 1955, tão assertivo e polemizador, desaparece cedendo lugar a um leitor cada vez mais atento às armadilhas da discursividade, às armadilhas dos abusos metonímicos.

\*\*\*

Vejo a questão da política figurada em uma cena descrita por Barthes em *Como viver junto*: uma mãe segurando o filho pequeno pela mão e empurrando o carrinho vazio a sua frente. Ela vai imperturbavelmente em seu passo, o garoto vai puxado, sacudido, obrigado a correr o tempo todo, como um animal ou uma vítima sadiana chicoteada. Ela vai em seu ritmo, sem saber que o ritmo do garoto é outro<sup>82</sup>. Eis a figura central da utopia política em Barthes: a *idiorritmia*.

Na apresentação dedicada ao curso, Claude Coste procura desdobrar essa figura. A palavra reveladora de uma fantasia latente de sociabilidade<sup>83</sup> foi encontrada em uma leitura descomprometida, provavelmente feita em sua casa de verão em Urt: crônicas de viagens à Grécia escritas por Jacques Lacarrière sob o título *L'Été grec*. Composta de *ídiós* (próprio) e de *rhythμός* (ritmo), a palavra, que pertence ao vocabulário religioso, remete a toda comunidade em que o ritmo pessoal de cada um encontraria seu lugar. A “idiorritmia” designa o modo de vida de certos monges do monte Atos, que vivem sós mas dependem de um mosteiro; ao mesmo tempo autônomos e membros de uma comunidade, solitários e integrados, os monges idiorrítmicos pertencem a uma organização situada a meio-caminho entre o eremitismo dos primeiros cristãos e o cenobitismo institucionalizado<sup>84</sup>. Levado por seu projeto, Barthes imagina diante dos auditores do Collège de France uma grande casa de

---

<sup>81</sup> *Crítica e Verdade*, p. 26.

<sup>82</sup> *Como viver junto*, p. 19.

<sup>83</sup> COSTE. “Prefácio”, *Como viver junto*, p. XXXII.

<sup>84</sup> COSTE. “Prefácio”, *Como viver junto*, p. XXXII.

frente para o mar, em uma paisagem mediterrânea, habitada por amigos na qual cada um teria um quarto para si. Mas a confiança pessoal abruptamente é interrompida: para dar forma e duração a esse ideal de vida, Barthes prefere passar para a literatura que ele usa como um vasto repertório de experimentações fictícias<sup>85</sup>.

Do léxico religioso, Barthes expande, portanto, o alcance da palavra, fazendo dela uma metáfora para um modo de vida desejado, em que a vida individual não seja submetida e regida segundo as leis de uma coletividade. Sem ligação direta com a vida conventual, a idiorritmia designa igualmente, no curso de Barthes, todos os empreendimentos que conciliam ou tentam conciliar a vida coletiva e a vida individual, a independência do sujeito e a sociabilidade do grupo<sup>86</sup>.

É, mais uma vez, a relação difícil e complexa do indivíduo com o Poder (ou poderes) que interessa a Barthes<sup>87</sup>. À complexa relação entre indivíduo e Poder que sempre orbitou os escritos de Barthes, acrescenta-se aqui a constatação de uma ligação consubstancial entre Poder e ritmo. A noção de idiorritmia contém em si outra noção que transborda as fronteiras por pertencer a diversos domínios do saber: o “ritmo”. Se pensarmos no uso que fazemos desse termo, ritmo é uma palavra que pertence tanto ao léxico da música, como ao da dança e ao da poesia. Para além das artes, ritmo é uma palavra que remete também ao cotidiano, à vida: se fala do ritmo de uma caminhada, do ritmo cardíaco. Ritmo é sobretudo uma palavra que diz sobre a experiência do sujeito no mundo. E se tomarmos por princípio a ideia de que o ritmo, mais do que uma alternância formal, é uma organização do sujeito<sup>88</sup>, ao explorar cada uma das formas de sociabilidade elencadas ao longo do curso ministrado no Collège de France, Barthes constata que o que é imposto pelo Poder, mais do que qualquer outra coisa, é a adequação dos indivíduos a um ritmo uníssono, exterior a eles.

Benveniste em “A noção de ‘ritmo’ na sua expressão linguística”<sup>89</sup> – artigo retomado por Barthes no início de *Como viver junto* – argumenta contra o uso corrente na linguagem e no pensamento ocidentais da noção de ritmo, propondo através de uma restauração etimológica do grego *rhythmós* repensarmos o seu uso. No pensamento ocidental a noção de ritmo designa em geral intervalos espaço-temporais regulares, repetições semelhantes

---

<sup>85</sup> Porté par son projet, Barthes imagine donc devant les auditeurs du Collège de France une vaste maison située au bord de la mer, dans un paysage méditerranéen, qu'on louerait entre amis et dans laquelle chacun disposerait d'une chambre particulière. Mais la confiance personnelle tourne rapidement court : pour donner forme et durée à cet idéal de vie, Barthes préfère passer par la littérature, qu'il utilise comme un vaste répertoire d'expérimentations fictives. COSTE. “Comment vivre ensemble de Roland Barthes”, p. 203.

<sup>86</sup> COSTE. “Prefácio”, *Como viver junto*, p. XXXIII.

<sup>87</sup> COSTE. “Prefácio”, *Como viver junto*, p. XXXII.

<sup>88</sup> MESCHONNIC. *Politique du rythme*, p. 9.

<sup>89</sup> BENVENISTE. *Problemas de linguística geral*, pp. 361-370.

associadas aos movimentos regulares das ondas. Por mais satisfatório que possa parecer tal aprendizado natural do ritmo, tido como uma [vasta unificação do homem e da natureza sob uma consideração de “tempo”](#)<sup>90</sup>, a noção de ritmo em sua origem não era condicionada a uma medida, nem sujeita a uma ordem.

Em seu estudo, Benveniste volta ao uso que a filosofia jônica, a poesia lírica, a poesia trágica e a prosa ática do século V faziam do termo *rhythmós* para contextualizar a sua significação exata. Quanto à filosofia jônica, a significação que Demócrito<sup>91</sup> atribui ao termo grego é equivalente à “forma”, [entendendo por aí a forma distintiva, o arranjo característico das partes num todo](#)<sup>92</sup>. A sua doutrina dizia, por exemplo, que a água e o ar eram diferentes pela “forma” que os átomos que os constituíam tomavam ou, ainda, que as letras “I” e “H” dos alfabetos arcaicos diferiam apenas pela configuração que tomavam dos signos da escrita. Quanto às poesias lírica e trágica e à prosa ática, a palavra *rhythmós* continua a designar a [forma distintiva, figura proporcionada, disposição, nas mais variadas condições de emprego](#)<sup>93</sup>, isto é, a própria ação do homem como a “forma” individual e distintiva do caráter humano. É apenas a partir do emprego feito por Platão que tal noção passa a ser delimitada. Platão dá um novo sentido ao termo grego, aplicando-o à forma do movimento que o corpo humano executa na dança e à disposição das figuras nas quais se resolve esse movimento: a noção de um *rhythmós* corporal é associada, então, a uma sequência ordenada de movimentos<sup>94</sup>. A palavra idiorritmia, portanto, pode ser considerada um pleonasma, se pensarmos na noção de “ritmo” anterior ao uso em Platão. O sufixo *ídios*, somado à palavra grega *rhythmós*, reforça a ideia esquecida de que o ritmo é a disposição distintiva de um corpo no espaço. A busca por um ritmo próprio é o que distingue o indivíduo de uma coletividade, de um todo.

Impossível não lembrar aqui do que pensa Sabina de *A insustentável leveza do ser* quando se refere à invasão russa a alguns amigos franceses: [Eles ficaram espantados: “Então, você não quer lutar contra a ocupação de seu país?”](#) Ela quis lhes dizer que o comunismo, o fascismo, todas as ocupações e todas as invasões simulam um mal fundamental e universal; em sua maneira de entender, a imagem desse mal era o cortejo de pessoas desfilando com os braços para cima, gritando as mesmas sílabas em uníssono<sup>95</sup>.

---

<sup>90</sup> BENVENISTE. *Problemas de linguística geral*, p. 361.

<sup>91</sup> Émile Benveniste faz a leitura particularmente das citações de Demócrito encontradas em Aristóteles.

<sup>92</sup> BENVENISTE. *Problemas de linguística geral*, p. 364.

<sup>93</sup> BENVENISTE. *Problemas de linguística geral*, p. 366.

<sup>94</sup> A respeito da música, Sócrates evoca as relações que “se manifestam nos movimentos do corpo, movimentos que se medem por números e que se deve, dizem ainda os Antigos, chamar de ritmos e metros” (*Filebo*, 17b). *Como viver junto*, nota 31, p. 16.

<sup>95</sup> KUNDERA. *A insustentável leveza do ser*, p. 106.

Como Sabina tenho aversão à ideia corrente de comunidade, que pra mim sugere uma identificação com um todo que demanda a anulação de si. Tampouco é possível esquecer de Quignard: ao ouvir o canto das sereias, Butes abandona seu remo, deixa seu banco, sobe ao convés e salta no mar<sup>96</sup>. Os remadores fazem o movimento repetido – eles remam –, enquanto Butes segue o seu desejo e rompe com o ritmo coletivo imposto: ele salta. Ele não tenta repelir o canto siderante como Orfeu e a sua cítara, ele não amarra os seus pés e as suas mãos no mastro do navio como Ulisses. São três as ações que configuram a idiorritmia de Butes em relação aos demais remadores da nau de Argos: largar o remo, se levantar e saltar. Essa cena e esse personagem retomados por Quignard – e excluídos de grande parte dos relatos acerca da nau de Argos – me parecem muito significativos para pensarmos o desejo de individuação e escrita de que Barthes é acometido. Toda a questão para mim – também a questão de Barthes – é a tensão que existe entre a elaboração de uma subjetividade, sempre em devir, sempre fissurada<sup>97</sup>, sempre pertencente a uma comunidade, sem, porém, que haja uma fusão, uma identificação plena com ela. Manter a utopia do salto é afirmar que sempre há *uma medida comum a todos, assim como há uma medida a cada um de nós, em direção à qual nos deixamos e vamos, à medida do que se pode*<sup>98</sup>.

Barthes talvez tenha sido o primeiro a voltar a pensar na questão da comunidade a partir do *pathos* da distância<sup>99</sup> presente na ideia de idiorritmia. Penso nisso, porque a partir de 1980, com a traição da ideia de comunismo pelos comunismos no plano da realidade e a ultravalorização do individualismo na mídia e em toda a lógica capitalista, a questão da comunidade se torna fundamental na obra de diversos filósofos. Além disso, o “viver-junto” me parece ser uma questão que nunca deixa de ser extremamente atual<sup>100</sup>. O *pathos* da distância, a defesa de um ritmo individual diante do ritmo coletivo imposto, no plano do desejo, certamente tem consistência. O desdobramento da vida coletiva ideal no plano da realidade, entretanto, leva ao questionamento da própria existência – e da possibilidade de existência harmoniosa – do grupo idiorrítmico.

---

<sup>96</sup> Retomam os remos. Já golpeiam o mar como Orfeu golpeia sua cítara para dar um mesmo ritmo aos movimentos de suas mãos; a vela já se infla; ela já colabora com a força dos braços deles; a nau Argo já se afasta da ilha quando, de repente, Butes abandona seu remo. | Ele deixa seu banco. Sobe ao convés, salta no mar. QUIGNARD, Pascal. *Butes*, p. 4.

<sup>97</sup> Faço aqui referência à crítica do sujeito transcendente, pleno, que já passou a ser um lugar comum na filosofia atual, mas que é – nunca é demais lembrar – a base de toda a filosofia atual e da questão da comunidade.

<sup>98</sup> HÖLDERLIN. *apud* NANCY. *La communauté desœuvrée*, p. 9.

<sup>99</sup> Nietzsche já havia pensado no *pathos* da distância em relação à amizade. Para Nietzsche a amizade não é uma comunhão de iguais, mas um encontro de diferentes, um campo de ação e reação no qual o sujeito se define. A comunidade que pensamos, portanto, tampouco é uma fusão de iguais, mas o confronto de diferenças. Cf. DELEUZE. *Nietzsche et la philosophie*, pp. 69-74.

<sup>100</sup> Me refiro a um diálogo que se inicia nos anos 1980 entre Maurice Blanchot e Jean-Luc Nancy, no qual mais recentemente Giorgio Agamben e Georges Didi-Huberman contribuíram, em torno do conceito de comunidade e de suas práticas.

Afinal, existiria uma comunidade em comunhão pelo mero prazer do agrupamento? Existiria no plano da realidade alguma comunidade em que o indivíduo possa seguir seu desejo e ainda assim pertencer a essa comunidade? Em certo ponto de *Como viver junto*, ao elencar hipóteses de união, as hipóteses de *Télos* que poderia unir um grupo – como o próprio Barthes traduz, de uma Causa<sup>101</sup> –, ele conclui que a idiorritmia só seria possível com um *Télos* flutuante, sem a presença do discurso da obviedade presente na fé. Mas, pergunto novamente, existiria uma comunidade que suspenda esse discurso da fé pelo prazer do pertencimento? Tanto o curso, como o seminário do ano letivo de 1976-1977 me parecem responder à existência de um grupo idiorrítmico de modos distintos.

O curso, ao desdobrar a metáfora do grupo idiorrítmico a partir de uma seleção de textos literários, caminha em direção a uma resposta negativa ou a um desinvestimento da questão: o contraexemplo do “viver só” ganha progressivo destaque ao longo dos traços do curso. O sanatório em que Hans Castorp convive com os demais tuberculosos em *A Montanha Mágica* de Thomas Mann, exemplo ideal do “viver junto”, cede lugar aos quartos solitários de Mélanie, protagonista gídiana de *A sequestrada de Poitiers*, e de tia Léonie, personagem proustiana que não estava presente na bibliografia inicial, mas que ganha destaque ao longo do curso. Inclusive, se compararmos a realização do curso à sua proposta inicial, podemos notar tal desinvestimento. O prédio de *Pot-Bouille*, de Zola, o único exemplo negativo do “viver junto”, desaparece completamente. Quanto ao projeto geral do curso, Barthes queria *produzir uma ficção (quase romanesca) do Viver-Junto*<sup>102</sup> – lembro que o subtítulo do curso é *Simulações romanescas de alguns espaços cotidianos* –, ele desejava produzir um trabalho projetivo de uma obra como conclusão do curso<sup>103</sup>, mas justifica a não realização de tal trabalho tanto no plano pessoal, como teoricamente. A justificativa pessoal é simples: a sua *falta de ânimo para construir alegremente uma utopia feliz*<sup>104</sup>. Biograficamente o curso coincide com a doença de Henriette, mãe de Barthes, o que certamente influenciou no progressivo interesse pelo temido fantasma do “viver só”. No plano teórico, a justificativa é a descoberta progressiva de que havia uma diferença entre a sua fantasia, a idiorritmia, e a ideia da escrita de uma utopia social. Para Barthes, a utopia social é sempre a *busca de uma maneira ideal de organizar o poder*<sup>105</sup> e o que ele desejava não era

---

<sup>101</sup> O que é muito diferente de uma causalidade objetiva: a Causa é mais uma fantasia comum, partilhada, que a causa, uma espécie de fé partilhada.

<sup>102</sup> *Como viver junto*, p. 256.

<sup>103</sup> Muito se fala da obra, do *romance* que Barthes gostaria de produzir a partir de *A preparação do romance*, mas bem pouco acerca dessa simulação romanesca já desejada desde *Como viver junto*.

<sup>104</sup> *Como viver junto*, p. 256.

<sup>105</sup> *Como viver junto*, p. 256.

a organização do poder, mas a busca figurativa do Soberano Bem<sup>106</sup>, isto é, a figuração da boa relação do sujeito com o afeto<sup>107</sup>. Apenas a escrita do afeto poderia ao mesmo tempo recolher a extrema subjetividade e manter essa subjetividade num plano coletivo, a língua partilhada. O curso, sempre coletivo, direto, teatral e falado não poderia substituir o indireto da expressão que a escrita proporciona. É na escrita que o indivíduo se torna sujeito a partir do momento em que consegue articular a língua partilhada, as leituras, as diversas vozes, criando um “ritmo” próprio na linguagem.

As duas intervenções de Barthes no seminário paralelo ao curso, intitulado *O que é “Tenir un discours”<sup>108</sup>? – Pesquisa sobre a fala investida*, parecem apontar de algum modo para a afirmação dessa busca. Na apresentação do seminário, o discurso é abordado como aquilo que construímos, mantemos ao longo de nossas vidas e através do qual cristalizamos inevitavelmente uma imagem de nós mesmos. O problema apresentado reside no fato de que nós pronunciamos, até a nossa morte, um único e mesmo discurso<sup>109</sup> e que, nesse discurso que mantemos, sempre há uma soberba do corpo: para usar uma metáfora barthesiana, é através do nosso discurso que os outros transformam a batata bruta em batata frita<sup>110</sup>, isto é, que somos transformados em uma imagem cristalizada de nós mesmos. É nessa repetição, nesse inevitável *continuum*, que nossos interlocutores captam os operadores de poder existentes em nosso discurso, mas também é aí que podemos tentar nos emancipar do código. Barthes parece apontar que é na linguagem – e apenas na linguagem – que a idiorritmia poderia existir.

Em qualquer discurso trata-se sempre da questão do poder, já que é impossível manter um discurso estando fora da linguagem. Essa constatação relativamente já banalizada, presente em *Aula*, convoca, entretanto, uma questão primordial que ainda é – e talvez sempre seja – muito atual: o que podemos fazer da linguagem depois da consciência de que a violência não está além, mas irremediavelmente ligada a todo uso da linguagem? A resposta dada por Barthes a essa questão indica, ao meu ver, o único espaço possível para

---

<sup>106</sup> *Como viver junto*, p. 256.

<sup>107</sup> *Como viver junto*, p. 256.

<sup>108</sup> O título geral do seminário não é traduzido na edição brasileira, ainda que ao longo da leitura do seminário a tradução “Fazer um discurso” seja proposta. Leyla Perrone-Moisés insere uma nota de rodapé para explicar a sua escolha: A expressão-título que traduzo aqui por “fazer um discurso” é uma expressão idiomática francesa, *tenir un discours*. Como expressão idiomática, não tem correspondente exato em português. *Tenir un discours* é falar, discorrer, fazer uma preleção, uma advertência, etc. Não é fazer discurso no sentido oratório do termo. Traduzi aqui por “fazer um discurso” tomando a palavra “discurso” em seu sentido linguístico (= “manifestação concreta da língua, sinônimo de fala”). No decorrer da aula, o próprio Barthes dará maiores esclarecimentos sobre essa expressão idiomática. *Como viver junto*, p. 271. Grosso modo, a expressão idiomática “*tenir discours*” interessa Barthes por tensionar a dicotomia saussuriana entre língua e fala, propondo um novo caminho linguístico com o performativo.

<sup>109</sup> *Como viver junto*, p. 272.

<sup>110</sup> “A Imagem”, *O rumor da língua*, p. 441.

combatermos a violência da linguagem na própria linguagem; o lugar onde podemos desconstruí-la dando-lhe uma nova forma: a esse espaço se dá o nome de literatura<sup>111</sup>.

A segunda intervenção de Barthes, dois meses depois da apresentação do seminário, parece justamente um contraponto, uma espécie de proposição para tal rigidez imposta ao corpo pelo nosso discurso-*continuum*. Trata-se da análise de um discurso dirigido ao narrador proustiano, durante uma visita noturna que este faz ao Barão de Charlus<sup>112</sup>, em *Em busca do Tempo Perdido*. Barthes se interessa por esse discurso por perceber ali uma ambiguidade fundadora: ao mesmo tempo em que é um discurso mantido, compacto e tenso (discurso com objetivo de exercer uma força, coerção ou sujeição), também é um discurso muito móvel, cheio de inflexões performativas (discurso como sinônimo de teatralização).

Na introdução à análise do Discurso-Charlus Barthes faz alusão à semiótica musical de Nietzsche, a *Ton-Semiotik*<sup>113</sup> apresentada em *O crepúsculo dos ídolos: Em Wagner, há inicialmente fenômenos de alucinação, não tons, mas gestos. É pelos gestos que ele busca primeiramente a semiologia musical; se quisermos admirá-lo, é aqui que devemos vê-lo em ação: como ele decompõe, como ele separa em pequenas unidades, como ele as põe em destaque, como ele as torna visíveis!*<sup>114</sup> A leitura de Nietzsche<sup>115</sup> e a descoberta de uma semiótica musical na análise de Wagner parecem servir de modelo para que Barthes possa vislumbrar uma semiótica do afeto em Proust: o que Nietzsche vê como sinônimo de decadência<sup>116</sup> em Wagner e na modernidade é exatamente o que Barthes valoriza no romance proustiano: o fato de Wagner travestir em um princípio a sua incapacidade de criar formas orgânicas<sup>117</sup>. O que perpassa toda a crítica contida em *O Caso Wagner* refere-se ao princípio fragmentário que a música de Wagner toma para si. Segundo Nietzsche, Wagner procura apenas o efeito pela variação do tecido musical entre continuidade e inflexões, tornando a gramática sonora da melodia um simples jogo anárquico de átomos. É a relação

---

<sup>111</sup> Não que se ignore a falácia da imposição da literatura como modelo eurocêntrico, a violência que reside no discurso do direito ao literário, o literário como salvação. A literatura é extremamente dispensável. Por isso a declaração de alguém como Pascal Quignard de que a literatura não é para todos, de que a literatura não deveria ser obrigatória nas escolas por ser algo extremamente perigoso me interessa na medida em que a literatura passa a ser um tomar partido, ser uma transgressão. Cf. Entrevista de Pascal Quignard concedida a *Otro Canal*: <https://www.youtube.com/watch?v=KllcGBHExo>. Consultado em: 01/11/2014.

<sup>112</sup> PROUST. *O Caminho de Guermantes*, pp. 495-506.

<sup>113</sup> *Como viver junto*, p. 298.

<sup>114</sup> NIETZSCHE *apud* BARTHES. *Como viver junto*, p. 298.

<sup>115</sup> Um Nietzsche sempre mediado pela leitura que deste faz Deleuze tanto em *Nietzsche et la philosophie*, como em *Nietzsche*, obra de difusão da coleção “philosophes” da PUF.

<sup>116</sup> Nietzsche se baseou no conceito de *décadence* do crítico literário Paul Bourget para construir sua crítica à obra wagneriana. Segundo Bourget o estilo *décadence* é aquele em que a unidade do livro se decompõe dando lugar à independência da página, em que a página se decompõe para dar lugar à independência da frase e a frase, para dar lugar à independência da palavra. BOURGET *apud* SANTOS, “Nietzsche contra os elementos dramático-musicais de Richard Wagner”, p. 54.

<sup>117</sup> NIETZSCHE. *O Caso Wagner*, p. 23.

entre a massa discursiva (que escorre) e o gesto, a extensão e a inflexão<sup>118</sup>, que interessa Barthes no Discurso-Charlus.

O Discurso-Charlus não é lido por Barthes como uma amostra discursiva, como um exemplo dos “discours-tenus”. Ele apresenta uma dupla diferença: o Discurso-Charlus não é um discurso típico, é um discurso distinto dos demais discursos mantidos; é um discurso que apresenta um diferencial analítico em relação às leituras semiológicas anteriormente feitas por Barthes<sup>119</sup>. Ao mesmo tempo em que podemos reconhecer códigos culturais, fazer um levantamento de unidades discursivas, o Discurso-Charlus apresenta um suplemento afetivo, emotivo, enunciativo<sup>120</sup>.

Mas o que seriam tais inflexões afetivas que entrecortariam o *continuum* discursivo em Proust? Pego o meu volume de *Em busca do tempo perdido*: Charlus recebe o narrador proustiano de chambre chinês, o colo descoberto, reclinado num canapé<sup>121</sup>, ainda que o narrador perceba uma cartola sobre uma cadeira, com uma peliça, como se o barão acabasse de chegar<sup>122</sup>. Charlus não se levanta para receber o convidado, apenas sem fazer um único movimento, fixa no narrador olhos implacáveis<sup>123</sup> e coloca-o numa situação desconfortável, como se ele, nessa cena, devesse atuar sem que soubesse exatamente seu papel. Após uma confusão por parte do narrador entre os estilos das cadeiras presentes na sala, Charlus começa a humilhar o seu interlocutor, iniciando também o seu discurso: – Ah! – respondeu-me com um ar de desprezo – os jovens franceses pouco conhecem as obras-primas de nosso país. Que diriam de um jovem berlinense que não conhecesse a *Valquíria*<sup>124</sup>? É preciso mesmo que tenha olhos de não ver, pois essa obra-prima, disse-me o senhor que havia passado duas horas diante dela. Bem vejo que não é mais entendido em flores do que em estilos; não proteste quanto aos estilos – exclamou num tom de raiva superagudo –, o senhor nem sabe sobre o que está sentado. Oferece a seu traseiro uma cadeira baixa Diretório por um *bergère* Luís XIV. Qualquer dia destes tomará os joelhos da sra. de Villeparisis pelo lavabo, e quem sabe o que fará com eles. Da mesma forma, nem

---

<sup>118</sup> *Como viver junto*, p. 298.

<sup>119</sup> A comparação nesse trecho de *Como viver junto* é feita entre a análise esboçada no Discurso-Charlus e a análise de *Sarrasine*, de Balzac, feita entre 1967 e 1969 na *École Pratique des hautes études*, posteriormente publicada em livro sob o título de *S/Z*.

<sup>120</sup> *Como viver junto*, p. 300.

<sup>121</sup> PROUST. *O Caminho de Guermantes*, p. 495.

<sup>122</sup> PROUST. *O Caminho de Guermantes*, p. 495.

<sup>123</sup> PROUST. *O Caminho de Guermantes*, p. 495.

<sup>124</sup> Eis uma referência direta à obra wagneriana, o que talvez tenha incentivado Barthes na identificação de um pastiche proustiano de Wagner.



sequer reconheceu na encadernação do livro de Bergotte o lintel de miosótis da igreja de Balbec. Haveria maneira mais límpida de lhe dizer: “Não me esqueça!”<sup>125</sup>

Charlus mescla desprezo e sedução em um discurso verbal entrecortado por gestos e inflexões de tom muito marcado. De um tom de raiva superagudo<sup>126</sup>, Charlus faz subir a voz até os mais extremos registros, e ali, atacando com doçura a nota mais aguda e mais insolente<sup>127</sup>, volta com extrema lentidão a uma entonação mais natural, e como que encanta-se de passagem com as bizarras dessa gama descendente<sup>128</sup>, acrescenta com carícias vocais cada vez mais zombeteiras e que faziam flutuar em seus lábios até um encantador sorriso<sup>129</sup>; torna sua voz alternadamente aguda e grave como uma tempestade ensurdecadora e desencadeada<sup>130</sup>, como um *forte* quando, em vez de ser executado ao piano, é executado pela orquestra e depois ainda se transforma em *fortíssimo*<sup>131</sup>, finalizando seu discurso, após ter persuadido o narrador de haver um motivo para a sua irritação e desejo de romper relações – inexistentes – com uma voz suave, afetuosa, melancólica, como nessas sinfonias que executam sem interrupção entre os diversos trechos, e em que um gracioso scherzo amável, idílico<sup>132</sup>.

Há algo de extremamente musical nessas descrições e o modo como tais inflexões de tom são descritas pelo narrador me faz pensar em uma ópera. Trata-se claramente de uma cena construída, constituída de dois ou mais discursos. Ao menos dois: se as inflexões corporais notadas pelo narrador dizem uma coisa (o seduz), o discurso verbal de Charlus diz exatamente o seu oposto (o repele). A singularidade do Discurso-Charlus está nessa dupla articulação discursiva (lembramos de Brecht: a quebra da ilusão sempre acontece no intervalo entre dois discursos). É o que Barthes chama nesse momento de *diferencial melódico das intensidades*<sup>133</sup>, pois o gesto ali é a *interpelação total de um sujeito pelo outro*<sup>134</sup>. A “voz” de Charlus, isto é, suas inflexões corporais falam através do narrador (não podemos esquecer, todo o romance *Em busca do tempo perdido* sempre passa por esse olhar e por essa voz e nos chega através das suas descrições).

---

<sup>125</sup> PROUST. *O Caminho de Guermantes*, pp. 496-497.

<sup>126</sup> PROUST. *O Caminho de Guermantes*, p. 496.

<sup>127</sup> PROUST. *O Caminho de Guermantes*, p. 498.

<sup>128</sup> PROUST. *O Caminho de Guermantes*, p. 498.

<sup>129</sup> PROUST. *O Caminho de Guermantes*, p. 498.

<sup>130</sup> PROUST. *O Caminho de Guermantes*, p. 499.

<sup>131</sup> PROUST. *O Caminho de Guermantes*, p. 499.

<sup>132</sup> PROUST. *O Caminho de Guermantes*, p. 501.

<sup>133</sup> *Como viver junto*, p. 325.

<sup>134</sup> “Escuta”, *O óbvio e o obtuso* (trad. pt.), p. 205.

Os discursos políticos nunca têm essa ambiguidade, são apenas a reprodução de um código endoxal<sup>135</sup>. O Discurso-Charlus é atípico, pois engendra uma diferença. É a construção de um lugar em que quem o enuncia se constitui enquanto sujeito operando, portanto, a idiorritmia. A questão da comunidade em Barthes é deslocada do plano real ao plano imaginário, se afirmando enquanto utopia apenas realizável *pele* e *para* o investimento literário. No estudo da discursividade, Barthes busca um discurso único – figurado no “Discurso-Charlus” –, uma força discursiva que seja o engendramento de uma diferença, indicando que a única forma de idiorritmia bem sucedida é a literatura. A comunidade de que estou falando, portanto, é feita da tensão do comum que é a linguagem e da expressão daquele que a articula na escrita. A literatura é o único espaço em que a solidão da escrita – mas também a solidão da leitura – formaria uma comunidade eletiva, sustentada por um prazer compartilhado.

\*\*\*

Para talvez compreender melhor as relações entre o sujeito e suas escolhas enunciativas, escolho percorrer o que talvez seja o maior lugar comum barthesiano: a questão da autoria. Um dos ensaios mais conhecidos de Barthes, “A morte do autor”, figura em praticamente todas as ementas das disciplinas iniciais dos cursos de graduação em Letras. Nessa situação de sala de aula, entretanto, usualmente lido com o contraponto de “O que é um autor?”, de Michel Foucault, o artigo-manifesto de Barthes parece um texto frágil em argumentos. “A morte do autor”, entretanto, é apenas um pequeno fragmento de uma discussão muito mais ampla na obra de Barthes que visa desestabilizar as fronteiras e os estereótipos do que era considerado *literário*.

Inicialmente não era questão atacar o problema de modo tão direto. Em *Mitologias* o exercício de desnaturalização da universalidade da cultura e da linguagem pequeno-burguesas partia de um objeto quase excêntrico: algumas fotografias de escritores durante as férias<sup>136</sup>. O ponto de partida de “O escritor de férias” é a observação de que os escritores, ainda que em ambientes e trajés descontraídos, sempre são fotografados unindo lazer e uma vocação irrevogável: ser escritor. No mito pequeno-burguês, o escritor constitui-se como um ser superior, porque trabalhar é algo que lhe é natural. Trata-se de uma espécie de ser diferencial que a sociedade põe na vitrine para se aproveitar da melhor maneira da

---

<sup>135</sup> *Como viver junto*, p. 299.

<sup>136</sup> “O escritor de férias”, *Mitologias*, pp. 32-35.

singularidade fictícia que ela lhe concede<sup>137</sup>. O exercício de Barthes consiste em mostrar ao mesmo tempo como o escritor é mais um dentre outros produtos culturais e como há uma expectativa social para que o escritor produza um discurso homogêneo e coerente (que em geral é atendida). Como em todas as *Mitologias*, percebemos que a sociedade cria imagens que se autorreproduzem: o escritor é aquele que é *visto escrevendo* em todos os ambientes (e é inegável que o escritor dos cafés parisienses habita o nosso imaginário). O que Barthes reivindica implicitamente é que o escritor não deveria ser reconhecido socialmente como um dentre tantos outros produtos culturais, mas por sua produção, a escrita.

O literário atrelado a uma responsabilidade da linguagem: é exatamente o que ele já vinha reivindicando desde seus primeiros artigos reunidos em *O grau zero da escrita* e que alguns anos mais tarde desdobrava-se na distinção entre *escritores* e *escreventes*<sup>138</sup>. O que define o escrevente é que seu projeto de comunicação é *ingênuo*: ele não admite que sua mensagem se volte e se feche sobre si mesma, e que se possa ler nela, de um modo diacrítico outra coisa além do que ela quer dizer [...] Ele considera que sua palavra põe termo a uma ambiguidade do mundo, institui uma explicação irreversível [...] enquanto o escritor, como vimos, é exatamente o contrário: ele sabe perfeitamente que sua palavra, intransitiva por escolha e por labor, inaugura uma ambiguidade<sup>139</sup>. O *escrevente*, portanto, seria aquele que escreve com um objetivo, aquele que faz do verbo escrever um verbo transitivo – *escrever alguma coisa*. É a função social do escritor que chamamos normalmente de intelectual. O escritor, por sua vez, apenas escreve. Essa distinção puramente estrutural indica um problema que será desenvolvido nos próximos anos: o contrato estabelecido por um autor entre os papéis de *escritor* e de *escrevente* é a condição para o trabalho com a linguagem: não há escrita sem a institucionalização da subjetividade. Aqui já antevemos a posição a ser defendida posteriormente em relação à autoria: o *escritor* é o único, por definição, a perder sua própria estrutura e a do mundo na estrutura da palavra<sup>140</sup>. O autor não é o dono do sentido do seu texto.

Por mais que Barthes estivesse deslocando paradigmas, ele não incomodava ninguém diretamente. Sempre publicados em revistas, seus escritos não se inseriam verdadeiramente em um debate público. Isso até ele publicar um livro sobre Racine<sup>141</sup>. Para

---

<sup>137</sup> “O escritor de férias”, *Mitologias*, p. 34.

<sup>138</sup> A diferença estabelecida nesse artigo entre *écrivains* e *écrivants* é uma espécie de definição da escrita enquanto atividade e função. Barthes propõe acrescentar ao substantivo *écrivain*, o emprego do gerúndio do verbo *écrire*, *écrivant*, para inserir à discussão da autoria a sua função, a sua produção.

<sup>139</sup> *Crítica e Verdade*, p. 36.

<sup>140</sup> *Crítica e Verdade*, p. 33.

<sup>141</sup> *Sobre Racine* foi publicado em 1963, mas escrito no período polêmico abordado em *Política*.

entender a polêmica em que Barthes se envolveu, em torno da leitura singular que faz de Racine, teremos que imaginar uma França em que os debates literários envolviam acadêmicos, escritores, editores, leitores cultos e mobilizavam grande parte das discussões. *Sobre Racine* é a reunião de três textos distintos: um longo estudo sobre o homem raciniano que havia sido publicado como um prefácio a uma edição do *Clube do livro* a partir da leitura das peças; uma resenha da encenação de *Fedra* pelo T.N.P.; e, por fim, uma reflexão mais geral sobre a leitura, distinguindo história literária e crítica de interpretação. O homem raciniano, a leitura das peças e a interpretação psicanalítica que Barthes propôs parece ter sido o que menos incomodou em toda a polêmica. O texto que parece realmente ter causado reações é o que menos falava diretamente sobre Racine: aquele que dizia sobre a questão da leitura. O que estava em jogo? Em “História ou Literatura?” Barthes propõe que devemos enunciar claramente o sistema empregado na leitura, pois não havendo uma *verdade* a ser identificada na leitura, não haveria também sistema que fosse isento de um pressuposto. Reconhecer essa impotência para falar a verdade sobre Racine é precisamente reconhecer, afinal, o estatuto especial da literatura. Ele está contido num paradoxo: a literatura é o conjunto de objetos e regras, de técnicas e obras, cuja função na economia geral de nossa sociedade é, precisamente, institucionalizar a subjetividade. Para acompanhar esse movimento, o próprio crítico torna-se paradoxal, deixar à mostra a aposta fatal que o faz falar de Racine de um modo e não do outro: ele também faz parte da literatura. A primeira regra objetiva é anunciar o sistema de leitura, ficando claro que não existe nenhum que seja neutro<sup>142</sup>.

Barthes e Raymond Picard, seu mais conhecido opositor, tinham algo em comum: ambos afirmavam que a função da literatura era *institucionalizar a subjetividade*<sup>143</sup>. Mas a coisa para por aí. Picard não via paradoxo nenhum entre história literária e interpretação. As funções estavam, aliás, muito bem estabelecidas: o escritor exprime sua personalidade através dos códigos culturais de sua época e o crítico deve restituir o funcionamento de uma obra inserida em seu contexto histórico. O crítico, segundo Picard, não faz parte da literatura. Eis o problema. Para Barthes não há crítica isenta de avaliações, não há um fora na linguagem. Quem quiser fazer história literária, terá que renunciar ao indivíduo Racine, voltar-se deliberadamente para o nível das técnicas, das regras, dos ritos e das mentalidades coletivas; e quem quiser se instalar em Racine, seja lá em que termos for, quem quiser dizer nem que seja uma palavra do *eu* raciniano, terá que concordar em ver o mais humilde dos

---

<sup>142</sup> *Sobre Racine*, p. 210.

<sup>143</sup> PICARD. *Nouvelle critique ou nouvelle imposture?*, p.62.

saberes tornar-se de repente sistemático, e em ver o mais prudente dos críticos revela-se como ser plenamente subjetivo, plenamente histórico<sup>144</sup>. A história literária formada por uma sequência de monografias biografistas que delimita um autor e o estuda por ele mesmo<sup>145</sup> não chega nem a ser história, nem um estudo do sujeito. Autoria e leitura aqui já estão em patamar de igualdade na crítica barthesiana: só se pode falar do indivíduo Racine, relacioná-lo à sua obra, se o crítico também se revelar como indivíduo. Aqui Barthes está tratando o texto de Racine como um discurso que excede à consciência e ao domínio de seu autor, que ganha uma vida própria ao sabor de cada leitura.

Por mais que a questão da autoria já rondasse o cenário desde a polêmica em torno de *Sobre Racine*, a questão é abordada hoje em dia apenas no seu auge: quando Foucault parece responder indiretamente ao artigo escrito por Barthes no início de 1968, através de uma conferência no ano seguinte. De *As Palavras e as Coisas*, de 1966, ao *Arqueologia do Saber*, de 1969, há uma inflexão importante no que concerne à questão do sujeito: a noção de discurso ganha espaço no pensamento de Foucault. *Grosso modo*, os limites da enunciabilidade substituíram sua preocupação com as estruturas<sup>146</sup>. Nessa década Barthes que já havia passado por todo o debate com Raymond Picard, propagado a recusa a uma verdade crítica, se tornado um marco do que se chamou *nova crítica*, decidiu abolir todo e qualquer sujeito do discurso em proveito das estruturas. É a época que desemboca no início da narratologia, na proposta de extração de um modelo universal das narrativas e no curso que buscava analisar *Sarrasine* de Balzac na École des Hautes Études: sua fase estrutural. O que une uma geração que nomearam *estruturalismo* nada mais é do que um questionamento da autonomia do sujeito enaltecida anteriormente pelo existencialismo. Para esta geração, o sujeito que não compreende os sistemas em que ele está envolvido, nada mais é que um objeto, um assujeitado pela linguagem. O sujeito uno, essa construção do século XIX, era o que deveríamos destruir. E Foucault parece ter sido um dos principais responsáveis pela morte do sujeito. Segundo o que leio em *História do Estruturalismo*, de François Dosse: na esteira de Freud, que descobriu o inconsciente das práticas cotidianas do indivíduo, e de Lévi-Strauss, que se liga ao inconsciente das práticas coletivas das sociedades, Foucault parte em busca do inconsciente das ciências que se crê habitadas por

---

<sup>144</sup> *Sobre Racine*, p. 211.

<sup>145</sup> *Sobre Racine*, p. 187.

<sup>146</sup> É importante apontar para o fato de que a publicação de *As palavras e as coisas* em 1966 foi considerado um dos marcos do que se chamou estruturalismo (juntamente com a publicação dos *Escritos* de Lacan). O livro através do conceito de *epistemes* pensa a construção histórica do saber e, fundamentalmente, das ciências humanas, de um modo diverso do que é feito nas pesquisas de Lévi-Strauss e Dumézil. A designação atribuída é contestada por Foucault e *Arqueologia do saber*, três anos mais tarde, é apresentado como uma teoria da pesquisa feita até ali. Entretanto, ao teorizar sobre o que havia escrito, ele procede uma inflexão importante: a análise das estruturas históricas é substituída pela análise de práticas discursivas.

nossas consciências. Tal é a revolução copernicana que ele quer realizar para desmistificar o humanismo que é, para ele, a grande perversão do período contemporâneo: “A nossa Idade Média na época moderna é o humanismo”. O principal papel do filósofo, segundo Foucault, consiste, portanto, em derrubar o obstáculo epistemológico formado pelos privilégios concedidos ao *cogito*, ao sujeito como consciência e substância. Foucault teoriza plenamente a constituição de uma verdadeira base filosófica em que se interligam as diversas semióticas, tendo todas o texto por ponto cardinal e submetendo o homem a uma rede que dissolve a contragosto<sup>147</sup>. Mas, o que leva Barthes a declarar tão teatralmente a morte do autor? Barthes simplesmente teria tomado o autor por sujeito? Ele não sabia que o autor era uma instância do discurso?

No início de “A morte do autor” um trecho da novela de Balzac é citado para desembocar na pergunta *Quem fala assim?* Vejamos como essa pergunta é respondida: *Jamais será possível saber, pela simples razão que a escritura é a destruição de toda voz, de toda origem. A escritura é esse neutro, esse composto, esse oblíquo pelo qual foge o nosso sujeito, o branco-e-preto em que vem se perder toda identidade, a começar pela do corpo que escreve*<sup>148</sup>. Não havia outro sujeito exceto o *sujeito da escrita* em seu campo de interesse. Parte-se da ideia de que escrever não é expressar uma interioridade. Escrever é destruir a voz, é o aniquilamento da origem, isto é, daquele indivíduo civil que dá origem a um texto. Não há linguagem exterior à escrita, mas algo que se confunde com sua própria origem no ato de escrever. A escrita, então, não é uma representação de algo anterior (o pensamento do autor), é a inscrição de uma diferença. A *escritura*, não é a escrita como tradução de uma fala plena e plenamente *presente*, uma técnica a serviço da linguagem, mas a contestação dessa *presença*.

Decretar a morte do autor significou de algum modo liberar a escrita da autoridade e da verdade que legavam ao autor, para dar direitos ao leitor. Ao fazer isso, além de propor uma completa inversão do lugar da autoridade (a autoridade agora parece ser o leitor), Barthes também opõe o conceito de *obra* ao de *escritura*: *dar ao texto um Autor é impor-lhe um travão, é provê-lo de um significado último, é fechar a escritura. Essa concepção convém muito à crítica, que quer dar-se então como tarefa importante descobrir o Autor (ou suas hipóteses: a sociedade, a história, a psique, a liberdade) sob a obra*<sup>149</sup>.

---

<sup>147</sup> DOSSE. *Historia do estruturalismo*, pp. 430-431.

<sup>148</sup> *O rumor da língua*, p. 57. Grifo de minha autoria.

<sup>149</sup> *O rumor da língua*, p. 63.

Qual é a diferença em relação a Foucault? Não que Foucault acreditasse, ao contrário de Barthes, num autor como autoridade possuidora da verdade do texto, mas ele propunha que repensássemos o que de fato estaríamos matando: não se pode matar uma instância enunciativa, não se pode excluir o modo como historicamente se faz uso da funcionalidade dessa instância. Até aqui questão de dar nuance aos termos, realmente necessária. Quanto à noção de *escritura* – presente tanto em Barthes, como em Derrida – Foucault parece acreditar que ao invés de contestar a metafísica da presença, simplesmente a reforça: A rigor, ela deveria permitir não somente dispensar a referência ao autor, mas dar estatuto a sua nova ausência. [...] Eu me pergunto se, reduzida às vezes a um uso habitual, essa noção não transporta, em um anonimato transcendental, as características empíricas do autor. [...] Dar, de fato, a escrita um estatuto originário não seria uma maneira de, por um lado, traduzir novamente em termos transcendentais a afirmação teológica do seu caráter sagrado e, por outro, a afirmação crítica do seu caráter criador?<sup>150</sup> A ausência continua sendo o primeiro lugar da enunciação: a escrita tida como uma prática discursiva não coloca o sujeito em termos de pessoas físicas, mas de instâncias enunciativas. Trata-se, portanto, antes de matar o morto, de localizar o espaço vazio deixado pelo esvaziamento que postula essa prática: o autor é uma função que agrupa um modo de existência e de circulação dos discursos em uma sociedade.

Parece que saído desse ping-pong conceitual não declarado com Foucault, Barthes efetua um desvio: a noção de *Texto* parece substituir a noção de *escritura* – que ele passa a empregar bem menos em sua obra, chegando a um ponto de declarar uma indistinção existente entre *escritura*, *literatura* e *texto*<sup>151</sup>. A mutação que parece tomar a ideia de obra não deve, entretanto, ser supervalorizada; ela participa de um deslizamento epistemológico, mais do que de uma verdadeira ruptura; esta, como muitas vezes se disse, teria intervindo no século passado, quando da aparição do marxismo e do freudismo; nenhuma nova ruptura se teria produzido desde então e pode-se dizer que, de certo modo, há cem anos que estamos na repetição. O que a História, a nossa História nos permite hoje é apenas deslizar, variar, ultrapassar, repudiar. Assim como a ciência einsteiniana obriga a incluir no objeto estudado a *relatividade dos pontos de referência*, também a ação conjugada do marxismo, do freudismo e do estruturalismo obriga, em literatura, a relativizar as relações do escritor, do leitor e do observador (do crítico). Diante da *obra* – noção tradicional, concebida durante muito tempo, e ainda hoje, de maneira por assim dizer newtoniana –,

---

<sup>150</sup> FOUCAULT. "O que é um autor?", *Ditos e escritos vol.3*, pp. 270-271.

<sup>151</sup> *Aula*, p.16.

produz-se a exigência de um objeto novo, obtido por deslizamento ou inversão das categorias anteriores. Esse objeto é o *Texto*.<sup>152</sup>

O *Texto* procura marcar uma mudança de paradigma sem ignorar a função e a historicidade da *Obra*. Aqui não há uma simples substituição entre os termos, mas o estabelecimento de uma relação: o *Texto* não é a decomposição da obra, é a obra que é a cauda imaginária do *Texto*<sup>153</sup>. A partir do desvio operado nos conceitos há a tentativa de captar a dinâmica das práticas escriturais – não um produto (a obra), mas uma produção –, compreendendo a questão da autoria de um outro modo: não sendo mais possível conceber o autor como um pequeno senhor que gera sua obra, seu pai, a quem direcionamos todos os benefícios passionais<sup>154</sup>.

Apenas quando isso fica definido, o autor é reintegrado à discussão. Em *Sade, Fourier, Loyola* encontramos a descrição de sua volta: O autor que volta não é por certo aquele que foi identificado por nossas instituições (história e ensino da literatura, da filosofia, discurso da Igreja); nem mesmo o herói de uma biografia ele é. O autor que vem do seu texto e vai para dentro da nossa vida não tem unidade; é um simples plural de “encantos”, o lugar de alguns pormenores tênues, fonte, entretanto, de vivos lampejos romanescos, um canto descontínuo de amabilidades, em que lemos apesar de tudo a morte com muito mais certeza do que a epopeia de um destino; não é uma pessoa (civil, moral), é um corpo.<sup>155</sup>

Barthes escreve que o autor é um corpo. Mas o que pode um corpo? Não há como ignorar a aparente incongruência dessa afirmação: a relação entre o corpo daquele que escreve e o texto não remete a uma imitação do tipo figurativa; escrever o corpo não é equivalente a descrevê-lo. O “corpo”, uma palavra-maná barthesiana, é algo que me escapa. Que corpo, afinal, é esse? No fragmento de *Roland Barthes por Roland Barthes*, “Gosto, não gosto”, após enumerar uma série de palavras referindo-se a suas preferências, conclui: isso não tem a menor importância para ninguém; isso, aparentemente, não tem sentido. E, no entanto, tudo isso quer dizer: *meu corpo não é igual ao seu*<sup>156</sup>. Fazer uma lista de preferências seria dizer o seu corpo? Afirmar sua diferença irreduzível, o corpo é para Barthes o que há de mais singular num sujeito? Filosoficamente, nas divisões entre corpo e alma – ou corpo e mente –, o corpo sempre foi a parte do sujeito mais renegada, mais baixa,

---

<sup>152</sup> *O rumor da língua*, p. 66.

<sup>153</sup> *O rumor da língua*, p. 67.

<sup>154</sup> Roland Barthes em entrevista: <http://www.youtube.com/watch?v=jUgJd2mS3LY> [Consultado em 12/10/2013].

<sup>155</sup> *Sade, Fourier, Loyola*, p. XVI.

<sup>156</sup> *Roland Barthes por Roland Barthes*, p. 126.



mais imoral. É a psicanálise que ao alocar o sujeito como um ser pulsional, revê essa avaliação. Mas o que é escrever o corpo? O que é textualizar um corpo? Como se dá a inscrição do corpo daquele que escreve em sua própria escrita?

\*\*\*

*R. desce as escadas de seu apartamento da rua Servandoni, ascende um cigarro e segue a rua pela direita em direção à Saint-Sulpice. Este ano faz muito frio em Paris e a neve cai sem dar trégua. Vai se encontrar com amigos em um café no Boulevard Saint-Germain, mas já se arrependeu de ter saído de casa. Está entediado. Entediado não é a palavra exata: ele está indiferente a tudo. Não é mais a mesma coisa se reunir com os seus amigos, não é mais a mesma coisa ir à casa de Youssef, não consegue mais ficar excitado com os moços de Saint-Germain. Desde que sua mãe morreu, apenas essa sensação de que nenhuma rotina, nenhuma quebra de rotina, podem tirá-lo do luto. Nessa manhã revisou as notas que serão lidas daqui dois dias no retorno ao Collège. Nada mais tem importância. Pensa apenas nas manhãs frias em que, doente, não ia à escola e tinha a felicidade de sua companhia.*

\*\*\*

Alguns meses após o término do primeiro curso ministrado no Collège de France, Barthes passa a escrever: a fantasia da idiorritmia tornada desejo, bem mais ardente, de figuração das suas relações afetivas, culmina na morte de sua mãe. Daí nasce um diário que será publicado posteriormente, muitos anos depois de sua própria morte, como o *Diário de luto*. Entre tantos outros textos, a escrita desse diário coincide com a elaboração de dois cursos que ele ainda ministraria no Collège de France – *O Neutro* e os dois anos de *A preparação do romance* –, com a redação de *A câmara clara* e com um projeto de romance inacabado, esboçado em oito fólios, conhecido como *Vita Nova*.

Nas primeiras páginas do *Diário de luto* percebo dois momentos – com um intervalo de um mês os separando – em que as vozes de seus amigos se presentificam em sua escrita dizendo que é exatamente assim a tristeza sentida quando alguém que nós amamos morre, que é exatamente assim o luto. Primeiro, a seguinte anotação:

27 de outubro

– SS: eu cuidarei de você, providenciarei um tratamento de calma.

– RH: há seis meses você andava deprimido, porque sabia. Luto, depressão, trabalho, etc. – mas isso dito discretamente, como é de seu hábito.

Irritação. Não, o luto (a depressão) é bem diferente de uma doença. De que desejam curar-me? Para encontrar que estado, que vida? Se há trabalho, aquele que nascer dele não será um ser *comum*, mas um ser *moral*, um sujeito do *valor* – e não da integração.<sup>157</sup>

Seus amigos, diante do que Barthes lhes diz sentir, tentam formular um discurso lógico ou um discurso terapêutico que parece querer preencher o vazio que o outro sente. Mas esse discurso que sempre o enquadra em um caso – o doente – o irrita. Ele tenta, então, formular um discurso para si. Escreve que se há trabalho a ser feito não surgirá de uma busca por integração, como todos esperam e prescrevem. Um mês depois, em três notas seguidas – uma delas parece ser a reformulação da anterior –, há uma contraposição mais forte de sua parte diante dessa *cura* que seus amigos lhe prescrevem e talvez um discurso mais constituído, senão do viria a ser esse trabalho, ao menos do que esse trabalho *não* poderia ser.

29 de novembro

→ “Luto”

Expliquei a AC, num monólogo, como meu pesar é caótico, errático, e assim resiste à ideia corrente – e psicanalítica de um luto submisso ao tempo, que se dialetiza, se desgasta, “se arranja”. A tristeza não levou de imediato coisa alguma – mas, em contrapartida, não se desgasta.

– Ao que AC responde: o luto é isto. (Ele se constitui, assim, em sujeito do Saber, da Redução) – e isso me faz sofrer. Não posso suportar que *reduzam* – que *generalizem* – Kierkegaard – meu pesar: é como se o roubassem de mim<sup>158</sup>.

29 de novembro

→ “Luto”

[Expliquei a AC]

---

<sup>157</sup> *Diário de luto*, p. 8.

<sup>158</sup> *Diário de luto*, p. 69.

Luto: não se desgasta, não se submete ao desgaste, ao tempo. Caótico, errático: *momentos* (de pesar / de amor à vida) tão frescos agora quanto no primeiro dia.

O sujeito (que sou) é apenas *presente*, só existe *no presente*. Tudo isso ≠ psicanálise: oitocentista: filosofia do Tempo, do deslocamento, modificação pelo Tempo (a cura); organicismo.

Cf. Cage<sup>159</sup>.

30 de novembro

Não dizer *Luto*. É psicanalítico demais. Não estou *de luto*. Estou triste<sup>160</sup>.

O luto, termo psicanalítico para a reação à perda de uma pessoa amada, também é definido por Freud como uma forma de trabalho. A psicanálise<sup>161</sup>, porém, talvez proponha um “trabalho” insuficiente para a dor da perda. Em geral, a ideia corrente do luto é que após a revelação da não existência do objeto amado, há a consequente exigência de que *toda libido seja retirada das conexões com esse objeto*<sup>162</sup> e espera-se que o sujeito, no final do trabalho de luto, desista do objeto, passando para a fase da superação. De modo geral, por mais que possa haver resistência por parte do sujeito, certamente *após a consumação do trabalho de luto, o Eu fica novamente livre e desimpedido*<sup>163</sup>. Podemos notar que a psicanálise opera uma violência linguística<sup>164</sup>: ao *caracterizar a dor do ponto de vista econômico*<sup>165</sup>, usando termos tais como *trabalho, superação, investimento, redução*, torna a relação afetiva entre o sujeito e a pessoa amada – ou qualquer abstração que possa ocupar o seu lugar – esvaziada<sup>166</sup>. Me pergunto, diante dessa constatação, como Barthes poderia

---

<sup>159</sup> *Diário de luto*, p. 70.

<sup>160</sup> *Diário de luto*, p. 71.

<sup>161</sup> Faço uma generalização proposital aqui. Pelo o que podemos ler na inserção dos discursos de seus amigos em seu diário, há uma ideia geral de luto, um discurso corrente baseado no conhecimento geral que se tem da psicanálise muito mais do que um discurso específico. Talvez a ideia de luto mais corrente seja uma diluição da teoria freudiana do luto apresentada em seu artigo “Luto e Melancolia”, escrito em 1914.

<sup>162</sup> FREUD. “Luto e Melancolia”, *Obras Completas vol. 12*, p. 173.

<sup>163</sup> FREUD. “Luto e Melancolia”, *Obras Completas vol. 12*, p. 174.

<sup>164</sup> É interessante pensarmos nos limites da psicanálise freudiana diante das questões éticas implicadas no luto. Ao abordar a obra de Tununa Mercado, Marcos Piason Natali questiona a economia freudiana diante do que há de sobrevivente na narrativa de Tununa. A psicanálise freudiana e as suas narrativas aplicáveis se mostra insuficiente para pensarmos o sujeito pós-ditatorial e o que sobrevive do trauma em sua escrita. Cf. *A política da nostalgia: Um estudo das formas do passado*, p. 127-135.

<sup>165</sup> FREUD. “Luto e Melancolia”, *Obras Completas vol. 12*, p. 173.

<sup>166</sup> Rancière em *O inconsciente estético* distingue dois momentos na interpretação freudiana. Num primeiro momento a psicanálise freudiana daria um significado a todos os detalhes prosaicos, não existindo nada que não possa ser desvendado. Num segundo momento, identificado pelo texto sobre o *Moisés* de Michelangelo, Freud *estabelece uma adequação exemplar entre a atenção visual ao detalhe da obra e a prerrogativa psicanalítica dos detalhes “insignificantes”* (RANCIÈRE. *O inconsciente estético*, p. 57), que foi reivindicado mais tarde por historiadores da arte. “Luto e melancolia” estaria nesse primeiro momento.

aceitar o “trabalho” imaterial e a submissão a um discurso que faz do outro um *objeto*? Como poderia compactuar com a violência de nomear uma pessoa singular como seu *objeto amado* e tomar a tristeza originada pela falta como um *trabalho em vista de superação*? Diante de uma sociedade que cobra a rápida evolução do *quadro*, que deseja a transformação do afeto em vazio, não seria uma forma de resistência a persistência da passagem, a persistência em tornar material as lembranças da pessoa morta? Barthes recusa o termo psicanalítico e busca encontrar de que modo poderia *realizar* o seu afeto. Diante da morte de sua mãe a escrita parece ser o único trabalho possível<sup>167</sup>:

31 de maio de 1978.

Não é de solidão que necessito, é de anonimato (de trabalho).

Transformo “Trabalho” no sentido psicanalítico (Trabalho do Luto, do Sonho) em “Trabalho” real – de escrita.

Pois:

O “Trabalho” pelo qual (dizem) saímos das grandes crises (amor, luto) não deve ser liquidado apressadamente; para mim, ele só se *realiza* na e pela escrita<sup>168</sup>.

Como se apropriar do sofrimento alheio, do seu próprio sofrimento diante da falta do ser amado *na e pela* escrita? Como escrever o afeto por um ser singular sem cair na armadilha da generalização? Se em toda pergunta reside também uma afirmação, estamos diante da afirmação de uma necessidade quase fisiológica: é preciso escrever, pois nada daquilo que se sente pode ser dito. Se não é possível *dizer* o luto, entretanto, como *escrevê-lo* se a escrita se revela como um campo minado? Como escrever o luto se a escrita é esse campo da mentira, da teatralização dos sentimentos<sup>169</sup>? E ainda, como escrever o luto sem que a minha escrita diga mais de mim mesmo – seja uma escrita egótica – do que dizer o ser amado? A realização do luto *na e pela* escrita em Barthes não se faz sem dúvidas, não se dá sem que ele esteja tomado pelo medo e pela culpa de talvez estar produzindo também um

---

<sup>167</sup> Para a psicanálise lacaniana só há duas saídas para a análise: um novo amor ou a arte. No entanto, não existe substituição que nos poupe da perda porque, como pontua Lacan no seminário X, *não estamos de luto senão por alguém de quem podemos dizer: eu era a sua falta*. Estamos de luto por uma parte de nós que foi enterrada com o morto. Cf. BERTA. “Questões sobre o final de análise”.

<sup>168</sup> *Diário de luto*, p. 129.

<sup>169</sup> Como não pensar aqui nas duas primeiras estrofes de Autopsicografia e em toda a contribuição de Fernando Pessoa para a questão da teatralização na escrita?

O poeta é um fingidor. | Finge tão completamente | Que chega a fingir que é dor | A dor que deveras sente.  
E os que lêem o que escreve, | Na dor lida sentem bem, | Não as duas que ele teve, | Mas só a que eles não têm.  
E assim nas calhas de roda | Gira, a entreter a razão, | Esse comboio de corda | Que se chama coração.

PESSOA. “Autopsicografia”, *Poesia. 1931-1935*, -pp. 65-66.

Barthes queria o impossível: escrever a dor que deveras sente. Queria inscrever um corpo, aquele de sua mãe, na sua própria voz.

objeto a partir da dor. As palavras de Jacques Derrida introduzindo a ideia de que essa produção talvez nem consiga ter um traço singular poderiam também ser as palavras que Barthes pensou e nunca disse: sinto-me culpadíssimo por publicar o seu fim, por exhibir seus últimos suspiros e pior ainda, com finalidades que alguns poderiam julgar literárias, correndo o risco de acrescentar um exercício duvidoso à série "o escritor e sua mãe", subsérie "a morte da mãe"<sup>170</sup>. O que Barthes escreveu, na verdade, foi: não quero falar disso por medo de fazer literatura – ou sem estar certo de que não o será –, embora, de fato, a literatura se origine dessas verdades<sup>171</sup>.

Diana Klinger em um ensaio recente<sup>172</sup>, coloca o *Diário de luto* ao lado de um conto de Júlio Cortázar na tentativa de configurar os limites éticos do fazer literário. Tanto no caso de Cortázar, quanto no de Barthes, parece haver uma mesma culpa de produzir literatura e também um mesmo modo de contorná-la: ir na contramão da ficcionalização. O último conto de Cortázar publicado em *Deshoras*, "Diário para um conto", é – para além de ser classificado como autobiografia, ficção ou qualquer outro gênero – um questionamento sobre o sentido de ficcionalizar Anabel, uma prostituta que Cortázar conheceu na Buenos Aires dos anos 1940. A sensação de incapacidade de ter compreendido Anabel enquanto conviveram é incorporada no próprio escrever, pois Cortázar se recusa a transpor a distância, a traduzir o vivido em pura<sup>173</sup> literatura, em objeto estético, e por outro lado ele não iria renunciar completamente à autonomia e escrever em continuidade direta com a vida. Fica nessa tensão entre dois registros: vida e literatura entram em conflito<sup>174</sup>.

Outro exemplo levantado por Diana Klinger em uma nota no final do livro é o *Nick's movie* de Wim Wenders. O filme parece ser apenas um *making-off* de um filme por vir que Wenders faria em seguida com Nick Cave, mas, sabemos, um filme que nunca existirá, pois Cave já está muito doente. Wenders diz algo assim como: "Eu me sinto culpado de fazer esse filme... culpado de 'usar a sua dor' para fazer o meu filme".<sup>175</sup> Esses exemplos todos são significativos para o argumento de Diana Klinger de que haveria, portanto, um frágil limiar "ético" entre "escrever" e "fazer Literatura"<sup>176</sup>. "Fazer Literatura" seria um sinônimo de ficção e essa culpa do literário só existe em relação à ficção, não ao ensaio, não ao

---

<sup>170</sup> DERRIDA. *Circonfissão*, p. 34-35.

<sup>171</sup> *Diário de luto*, p. 23.

<sup>172</sup> KLINGER. *Literatura e ética – Da forma para a força*. RJ: Rocco, 2014.

<sup>173</sup> Tenho imensa dificuldade de entender o que seria uma *pura* literatura, sendo que a literatura por princípio nunca é pura, nunca é autônoma. É exatamente esse o primeiro sentido do intervalo, presente no trecho de João Alexandre Barbosa que coloco na epígrafe.

<sup>174</sup> KLINGER. *Literatura e ética – Da forma para a força* p. 29.

<sup>175</sup> KLINGER. *Literatura e ética – Da forma para a força* p. 197.

<sup>176</sup> KLINGER. *Literatura e ética – Da forma para a força* p. 40.

documentário, não ao diário, formas que permitem falar do outro de uma maneira menos culpada<sup>177</sup>. Barthes teria tomado esse caminho? O diário seria realmente uma solução para o medo de fazer literatura<sup>178</sup>?

O diário é talvez o gênero mais ambíguo em toda a sua obra. Nunca manteve um diário – ou antes, nunca soube se deveria manter um. Às vezes começo, e depois, muito depressa, largo – e, no entanto, mais tarde recomeço. É uma vontade leviana, intermitente sem seriedade e sem consistência doutrinal<sup>179</sup>. É assim que começa “Deliberação”, texto em que Barthes constrói um questionamento pessoal sobre o valor e a possibilidade da escrita de um diário com vistas a publicação. Inicialmente, sabemos através desse texto que Barthes teria certo prazer na anotação cotidiana, mas que depois, na releitura imediata do escrito, perceberia o artifício da “sinceridade”, a mediocridade artística do “espontâneo”<sup>180</sup>: uma imagem cristalizada de si extremamente incômoda. Num terceiro momento, porém, Barthes teria um segundo prazer, bem distinto do primeiro: o da rememoração (no que ele afirma não haver nenhum interesse literário). A justificativa de um Diário íntimo (como obra) só poderia ser *literária*, no sentido absoluto, ainda que nostálgico, da palavra<sup>181</sup>.

Mas o que seria o *literário* para Barthes? Ao pensar as funções que poderia ter a escrita de um diário, excluindo a confissão e a terapia, o artesanato do estilo é a única justificativa para manter um diário: salvar o Diário com a condição única de trabalhá-lo até a morte, até ao ponto da fadiga extrema, como um Texto *mais ou menos* impossível: trabalho a cujo termo é bem possível que o Diário assim redigido não se pareça em nada com um Diário<sup>182</sup>. Longe de negar tal condição, a publicação póstuma de *Diário de luto* indica um projeto diferente do diário tal como conhecemos. No que tange a sua materialidade, *Diário de luto* não foi escrito em um bloco contínuo, em um caderno ou quaisquer outros suportes propícios à escrita do gênero; trata-se, ao contrário, de notas esparsas, fichas de trabalho<sup>183</sup>. O *Diário* tampouco é a construção de um *éthos* romântico que deposita na escrita todos os anseios e busca esgotar na escrita as sensações: mesmo que as fichas tenham uma frequência quase diária, elas nada confessam. O que constitui o *Diário de luto* são frases trabalhadas, como se o exercício diário da notação – e da reescrita da notação – não passasse de um ateliê de frases em busca de literariedade; frases que denotam um tempo

---

<sup>177</sup> KLINGER. *Literatura e ética – Da forma para a força* p. 40.

<sup>178</sup> *Diário de luto*, p. 23.

<sup>179</sup> “Deliberação”, *O rumor da língua*, p. 445.

<sup>180</sup> “Deliberação”, *O rumor da língua*, p. 446.

<sup>181</sup> “Deliberação”, *O rumor da língua*, p. 447.

<sup>182</sup> “Deliberação”, *O rumor da língua*, p. 462.

<sup>183</sup> Escreve à tinta, às vezes a lápis, em fichas que ele mesmo prepara, a partir de folhas de papel standart cortadas em quatro, que tem sempre em reserva sobre a mesa de trabalho. *Diário de luto*, p. VII.

individualizado aos moldes do haicai estudado. Concebido como um exercício de escrita em que uma subjetividade se recusa à cristalização, o *Diário de luto* ocupa o espaço intervalar entre a experiência e a obra, lembrando algumas formas recentes de escrita.

Em *A preparação do romance* Barthes tenciona dois projetos de escrita distintos, o Álbum e o Livro, que excedendo uma simples distinção gráfica ou estrutural, implica em um partido a ser tomado, em uma determinada posição ética em relação à forma. A distinção entre Livro e Álbum tomada de Mallarmé ganha novos contornos no pensamento barthesiano. Mallarmé tampouco manteve um diário e mesmo em seus escritos não é comum a evocação de acontecimentos de sua vida pessoal. Sua ambição quase neurótica em relação ao Livro, fez do circunstancial e do descontínuo próprios ao Álbum, elementos literários pejorativos. Mallarmé, entretanto, com exceção a *Um lance de dados*, apenas produziu Álbuns. Por mais que recusasse a dispersão, a não hierarquia e o contingencial da escrita, desejando para seus escritos uma unidade quase mística, com a sua morte, o que restou da sua obra foram apenas escritos esparsos. O Álbum, na dialética entre Livro e Álbum, parece ser sempre o vencedor, pois mesmo dos livros pensados como um todo são apenas fragmentos dessa totalidade o que nos resta: o que vive em nós, do Livro, é o Álbum: o Álbum é o *gérmen*; o Livro, por mais grandioso que seja é apenas a *soma*<sup>184</sup>.

O *literário* barthesiano talvez esteja no que Daniel Link<sup>185</sup> pretende enunciar ao retomar a leitura que Giorgio Agamben faz do *hōs me* da epístolas de Paulo aos coríntios em *O tempo que resta*. Segundo Daniel Link, Barthes não faria *como se* escrevesse um romance no final de sua vida, mas *como se não* fosse mais possível escrevê-lo. O “como se não” (o *hōs me*) de Paulo é a estrutura de um tempo que transforma: *vos digo, irmãos, que o tempo se abrevia; o que resta é que também os que têm mulheres sejam como se não as tivessem; e os que choram, como se não chorassem; e os que folgam, como se não folgassem; e os que compram, como se não possuíssem; e os que usam deste mundo, como se dele não abusassem, porque a aparência deste mundo passa*<sup>186</sup>. O *hōs me* é uma postura que muda e esvazia a experiência a partir de dentro para abri-la a um novo uso. Segundo Daniel Link, Barthes teria essa postura em relação ao romance: anunciaria a escrita de um romance *como se não* fosse mais possível escrevê-lo, na condição de salvar o romance.

Não seria justamente o paradoxo entre a impossibilidade de escrever uma obra literária e o desejo de escrevê-la o centro de *A preparação do romance*? Podemos dizer, por

---

<sup>184</sup> *A Preparação do romance* vol. 2, p. 134.

<sup>185</sup> Essa leitura se refere a segunda aula do minicurso que Daniel Link ministrou na UFF sobre “Barthes e a Ética”, em outubro de 2013.

<sup>186</sup> Coríntios 1 (7:29-31) em <https://www.bibliaonline.com.br/acf/1co/7> [consultado em 25/09/2014].

ora, que o desejo enunciado na abertura de *A preparação do romance*, escrever um romance e mudar sua relação com a escrita, em parte se realiza através do *como se não*. Sem que o romance realmente tenha se concretizado, apenas a mudança da postura se concretiza ao enunciar o desejo de romance. Ao dizer “quero escrever um Romance”, como num ato propriamente performático, Barthes assume a figura de romancista, lançando os dados para ser reconhecido socialmente enquanto *escritor que escreve um romance*. O *romance* de Barthes, então, pode ser tomado como um ato performativo, gestado apenas enquanto drama da escrita. Um escritor que escreve um romance *como se não* fosse mais possível escrevê-lo.

Quando penso na preparação do *romance*<sup>187</sup>, quero pensar na encenação dessa figura romanesca do escritor escrevendo, pois para mim, a preparação do romance de Barthes está além de seus resultados. Quero pensar em Barthes brincando ser o narrador proustiano, na angústia da impossível teatralização de um amor inexprimível. Nesse exercício fica um buraco a ser preenchido, um romance-prefácio como o *Museu do Romance da eterna*, escrito por uma espécie de “Pierre Menard autor de *Em busca do tempo perdido*”. Nenhum romance materialmente acabado, é um fato. Um romance fadado ao fracasso – como é todo amor efusivo –, um romance apenas projetivo e plenamente romanesco.

\*\*\*

O que nos resta, afinal, desse *romance* a não ser um gesto? A história do gesto fragmentário, entretanto, não começa com o romance de Barthes e nem com a própria escrita barthesiana. Para contá-la diacronicamente seria preciso voltar aos românticos alemães, voltar aos moralistas franceses, voltar a Bach, voltar até mesmo às ruínas gregas, continuar esse movimento regressivo até perceber que o fragmento mais do que uma forma ou um gênero é sobretudo uma experiência. Ao projetar uma história do gesto fragmentário não busco desencadear uma relação de hereditariedade ou causalidade, pois isso seria contradizer a própria lógica da escrita fragmentária. As experiências de Roland Barthes e de La Bruyère, por exemplo, são distintas. Cada uma delas remete a uma experiência única com a linguagem. Entretanto, por mais que cada escrita seja um uso singular do código, as escritas fragmentárias partilham um sensível comum, um gesto comum. Em “Que é a

---

<sup>187</sup> Quando escrevo *preparação* aqui não me refiro apenas aos seus rastros materiais, aos fólios de *Vita Nova* que remontam à sua existência. Entendo *preparação* como essa busca por uma escrita propriamente literária.



escrita?” Barthes diz que Mérimée e Fénelon estão separados por fenômenos de língua e por acidentes de estilo; e no entanto praticam uma mesma linguagem carregada de uma mesma intencionalidade, referem-se a uma mesma ideia da forma e do conteúdo, aceitam uma mesma ordem de convenções, são o lugar dos mesmos reflexos técnicos, empregam os mesmos gestos, a um século e meio de distância, um instrumento idêntico, por certo um pouco modificado em seu aspecto, absolutamente não em sua situação nem em seu uso: em suma, têm a mesma escrita<sup>188</sup>. Montaigne, La Bruyère e Barthes, separados historicamente, partilham de um mesmo gesto, de uma mesma negatividade instaurada na linguagem. Como, então, traçar a história de uma escrita que é ao mesmo tempo instauradora de uma singularidade e de uma coletividade? É da busca por esse gesto partilhado que será feita a nossa história projetiva: trazer a tona uma espécie de contemporaneidade<sup>189</sup> do gesto para indicarmos o que e de que modo essa escrita transgride e nega.

Toda história é feita de exclusões. Muito estudada, a fragmentação é em geral tomada como uma prática de corte que engloba diversas formas de escrita breve, colocando-as dentro de um mesmo escopo. Aparentemente mais próximas entre si do que próximas a uma dissertação clássica, essas escritas caracterizadas por sua brevidade, entretanto, não necessariamente partilham de um mesmo gesto. A nossa primeira tentativa de exclusão articula a distinção entre o inacabamento accidental e o inacabamento essencial.

Não nos interessa a princípio abordar aqui restos, resíduos de uma totalidade fragmentada: não se trata de uma relação de completude entre as partes e o todo. A escrita fragmentária que nos interessa reside no texto que nega uma totalidade por ser consciente dos limites de sua representação. Os *Pensamentos* de Pascal ou ainda os fragmentos de Heráclito, por mais que possam conter características estéticas semelhantes aos fragmentos aqui abordados, se tomados como obra do acaso, não podem partilhar com Barthes de um mesmo gesto. É verdade que Barthes não poucas vezes se refere a Pascal como um modelo de descontinuidade. A natureza fragmentária de *Pensamentos*, porém, a princípio, se deve apenas a morte de Pascal e a conseqüente incompletude de um projeto sistemático. A relação entre a escrita fragmentária e o inacabamento accidental poderia nos interessar apenas na medida em que *Vita Nova* é tomado como um projeto de romance inacabado em

---

<sup>188</sup> *O grau zero da escrita*, pp. 13-14.

<sup>189</sup> Pensar a história do fragmento através de uma contemporaneidade do gesto é operar por um anacronismo histórico. Procuo de algum modo aqui me aproximar de uma vertente da história da arte que tem sido pensada através de anacronismos, cujo trabalho mais conhecido é o de Georges Didi-Huberman. Diante de um afresco de Fra Angelico, ao perceber que havia uma incongruência histórica em seu olhar – ele via três estratos temporais diferentes no afresco, o que afastaria Fra Angelico de seus contemporâneos diretos – Didi-Huberman se questiona sobre qual seria o método adequado para analisar as obras de arte. Tais questionamentos nos parecem muito interessantes se transferidos para a literatura. Cf. DIDI-HUBERMAN. *Devant le temps. Histoire de l'art et anachronisme des images*.

Roland Barthes, podendo ser associado a um projeto também irrealizado em Pascal. Entretanto, o fato de haver uma referência direta nos esboços manuscritos de *Vita Nova* ao *Apologia* (da religião cristã) de Pascal, e sobretudo como essa referência é feita, nos faz ponderar a relação entre *Vita Nova* e o acaso (e até mesmo da leitura que Barthes poderia fazer dos *Pensamentos* de Pascal). Pascal aparece entre os fólios 6 e 7 de *Vita Nova*<sup>190</sup>, associado ao Romance Absoluto teorizado por Novalis como **um edifício articulado em cada um de seus períodos, cada pequeno pedaço deve ser algo de cortado, limitado, valendo por si mesmo**. Barthes anota nesses fólios que teria desejo de **fazer como se devesse escrever minha grande obra (Soma)**<sup>191</sup>, para que pudesse restar apenas ruínas ou traços lineares, ou partes erráticas (como o pé pintado por Porbus<sup>192</sup>): fragmentos de tamanho desiguais (nem aforismos, nem dissertações)<sup>193</sup>. Minha hipótese é que a única condição para que Pascal e Barthes pudessem partilhar de um mesmo gesto seria a leitura de *Os Pensamentos* de Pascal como uma realização do romance total segundo Novalis e não como obra do acaso.

Em “Literatura Descontínuo” podemos ler que **o livro descontínuo não é tolerado a não ser em empregos bem reservados: ou como recolha de fragmentos (Heráclito, Pascal), o caráter *inacabado* da obra (mas trata-se no fundo de obras inacabadas?) corroborando em suma *a contrario* a excelência do contínuo, fora do qual há por vezes esboço, mas nunca perfeição; ou como coletânea de aforismos, pois o aforismo é um pequeno contínuo pleno**<sup>194</sup>. As referências às obras de Pascal e Heráclito no trecho acima parecem revelar muito do que Barthes pensava em relação à triangulação existente entre autoria, obra e leitura. Podemos dizer que as obras nunca são inacabadas quando tomadas em seu todo pelo leitor? Ou, invertendo perversamente a pergunta: as obras mesmo quando finalizadas e publicadas por seus autores estão plenamente acabadas? Em *A preparação do romance*, ao abordar a dialética entre o Álbum e o Livro, Barthes indica que tal oposição é um pouco rígida quando pensada no nível da história, mas que no plano da realização muitas vezes um amontoado de notas pode finalmente ser um Livro e que um Livro também pode tornar-se finalmente um amontoado de notas. Lemos nas notas do curso (tornado livro, aliás): **O amontoado de notas, de pensamentos soltos, forma um Álbum; mas esse amontoado pode ser constituído com vistas ao Livro; mas o autor pode morrer nesse ínterim: resta o Álbum, e**

---

<sup>190</sup> Cf. OC 5, pp.1015-1017.

<sup>191</sup> OC 5, p. 1016.

<sup>192</sup> Esta é uma alusão, como consta em nota das edições das obras completas de Roland Barthes, a François Porbus, o jovem pintor holandês que aparece em *Le Chef d'œuvre inconnu* de Balzac. Mas, Barthes comete um erro, pois o autor da tela referida é Frenhofer e não Porbus. Cf. Nota de rodapé OC 5, p. 1016.

<sup>193</sup> OC 5, p. 1016.

<sup>194</sup> “Literatura Descontínuo”, *Crítica e Verdade*, 115.

esse Álbum, por seu desígnio virtual, já é o Livro<sup>195</sup>. [...] Na outra extremidade do tempo, o Livro feito volta a ser álbum: o futuro do Livro é o Álbum, assim como a ruína é o futuro do monumento<sup>196</sup>. [...] O que resta do Livro é a *citação* (no sentido muito geral): o fragmento, o relevo que é *transportado* alhures<sup>197</sup>. Entre as formas de leitura que temos em mãos a parte pode ser o todo, assim como o todo pode ser fragmentado em partes.

Não podemos deixar de pontuar que Éric Marty aproxima o fragmento em Barthes a Pascal. Podemos ler nas notas do curso sobre *Fragmentos do discurso amoroso* ministrado na Universidade Paris 7 que o fragmento em Barthes não é o mesmo que existe em Heráclito, jogo entre claro e escuro; nem o de Nietzsche, o aforismo, a violência; nem o do romantismo, estética da ruína, do carnaval melancólico; nem o de La Rochefoucauld, máxima e severidade. Talvez ele esteja mais próximo de Pascal, o de *Pensamentos*, que ele reverencia na análise que faz de *Mobile*, de Michel Butor, vendo nele um “livro essencial”, pois nele se afirma a “solidão profunda”: “a opacidade da ideia”. O fragmento está, em Barthes, precisamente associado ao Neutro, ele desorganiza qualquer tentativa clássica de metalinguagem simples, pois não existe uma última palavra, a não ser o silêncio<sup>198</sup>. Ainda que eu afirme uma comunidade em torno da partilha do gesto fragmentário, como Marty, acredito que o fragmento barthesiano se distancie de tais modelos literários – aos quais não deixaria de acrescentar ainda La Bruyère, ao qual Barthes também dedica um texto em *Essais Critiques*<sup>199</sup> –, dando uma contribuição própria à suspensão do sentido operada pela performance técnica da ruptura própria à escrita fragmentária.

Na exclusão operada por nossa história projetiva para definir o gesto fragmentário parecemos aqui encurralados numa dialética acabamento/ inacabamento. Se o gesto desejado é um inacabamento deliberado em invés de um inacabamento ocasional, vamos ao outro extremo. No trecho citado de “Literatura Descontínuo” há uma segunda possibilidade de aceitação da descontinuidade, presente na recolha de fragmentos inacabados e aforismos. Podemos pressupor que há uma terceira via, um outro modo de descontinuidade para além desses dois ao qual devemos buscar (ou ao menos ao qual Barthes parece ter buscado), mas antes de trilharmos essa busca, há uma segunda exclusão a ser feita nessa história: o aforismo não é necessariamente o gesto fragmentário que buscamos.

---

<sup>195</sup> *A preparação do romance vol. 2*, p. 132.

<sup>196</sup> *A preparação do romance vol. 2*, p. 133.

<sup>197</sup> *A preparação do romance vol. 2*, pp. 133-134.

<sup>198</sup> MARTY. *Roland Barthes, o ofício de escrever*, p. 288.

<sup>199</sup> “La Bruyère”, *OC 2*, pp.473-487.

Quando Friedrich Schlegel escreve que *os aforismos são fragmentos coerentes*<sup>200</sup>, ao indicar a distinção entre aforismo e fragmento, identifica a falta de unidade e completude no segundo. O fragmento na tradição alemã se distingue de todos os outros subgêneros de brevidade – máxima, anedota, aforismo – por não se pautar pelo acabamento e pelo poder de corte e síntese. Teoricamente o fragmento ali compreende um inacabamento essencial, uma espécie de projeção do que não busca concluir. Mas essa definição não é permanente e nem sempre o ideal do fragmento e sua prática efetivamente coincidem. Mesmo a definição mais conhecida dos escritores de Iena contradiz essa primeira: o famoso fragmento 206 da revista *Athenaeum* enuncia que o fragmento tem de ser *igual a uma pequena obra de arte, totalmente separado do mundo e perfeito em si mesmo como um porco-espinho*<sup>201</sup>. O fragmento nesse caso é um processo de formação de pequenas totalidades, acabadas e autônomas. Nietzsche, um romântico tardio também conhecido por seus aforismos, desejava uma forma de eternidade, sonhava com *uma pequena bola densa e não desfeita*<sup>202</sup>. Aforismo aqui, portanto, compreende essa forma breve que deseja ser uma pequena totalidade. A escrita fragmentária que nos interessa reside, ao contrário, na *negação da totalidade*. Eis a diferença entre o aforismo e o descontínuo presente no gesto fragmentário: como uma unidade autônoma, circunscrita, o aforismo não é de modo algum descontínuo. Na verdade o aforismo é mais contínuo do que qualquer texto linear.

Esse trajeto poderia nos levar a cair em outro dualismo falacioso: a oposição absoluta entre continuidade e descontinuidade. Afirmar uma continuidade absoluta é excluir os recortes operados por um sujeito na linguagem. Afirmar a total arbitrariedade dos fragmentos é também excluir a leitura, a sua continuidade, o seu tempo. Por um lado, os fragmentos através de sua ordem formam um sistema, um todo sempre contínuo intercalado por pausas – ainda que o leitor possa perverter essa ordem. Por outro lado, escritas que não se apresentam sobre a forma de fragmentos podem ser extremamente descontínuas. Descontinuidade não é, portanto, sinônimo de fragmento, mas pode ser sinônimo de *gesto fragmentário*. A diferença parece sutil, mas é da mesma ordem que há entre enunciado e enunciação: o fragmento é o resultado fixo, o produto de uma escrita; o gesto fragmentário é visto como uma produção e busca ser apreendido em sua dinâmica. É exatamente como leio em Deleuze e Guattari e anoto no caderno em que tentava distinguir meu “objeto” logo no início da pesquisa: *É preciso sempre projetar o decalque sobre o*

---

<sup>200</sup> LACOUÉ-LABARTHE; NANCY, *L'absolu littéraire – Théorie de la littérature du romantisme allemand*, p.63.

<sup>201</sup> SCHLEGEL, *O dialeto dos fragmentos*, p. 82

<sup>202</sup> QUIGNARD. *Une gêne technique à l'égard des fragments*, p. 44.

mapa. E esta operação não é de forma alguma simétrica à precedente, porque, com todo o rigor, não é exato que um decalque reproduza o mapa<sup>203</sup>. O fragmento é um decalque que não pode recompor o mapa, apesar de ter sido extraído desse mapa. O gesto fragmentário, portanto, não promove toda e qualquer brevidade no texto, nem todo e qualquer inacabamento. Mas, o que nos resta depois dessas exclusões? Me parece que nos resta apenas o fato que todo gesto fragmentário estabelece uma estreita relação com uma forma de totalidade ausente. Estamos diante da recusa de uma totalidade, diante da suspensão do sentido unívoco operada por um corte.

Refletindo sobre a sua escrita fragmentária, que se configura desde seu primeiro texto, Barthes relembra a sua escolha: justificava-se então à maneira de Gide “porque a incoerência é preferível à ordem que deforma”<sup>204</sup>. Todavia, o que é essa ordem deformadora a que todos os seus textos desde então procuraram escapar? Dito de outro modo: o que é essa totalidade que o seu gesto fragmentário de fato recusa? A *totalidade* aqui abordada seria apenas um sinônimo de *continuidade*? Volto ao fragmento que deu origem a esse projeto de pesquisa<sup>205</sup>. Em “O Monstro da totalidade” de *Roland Barthes por Roland Barthes*, fragmento que encerra ironicamente seu autorretrato estilhaçado, há a contraposição de duas imagens:

“Que se imagine (se possível for) uma mulher coberta por uma vestimenta sem fim, ela própria tecida com tudo o que diz a revista de Moda...” (SM, 53). Essa imaginação, aparentemente metódica, já que ela apenas põe em ação uma noção operatória da análise semântica (“o texto sem fim”), visa, de mansinho, a denunciar o monstro da Totalidade (a Totalidade como monstro). A Totalidade ao mesmo tempo faz rir e causa medo: como a violência, não seria ela sempre *grotesca* (e recuperável, então, somente uma estética do Carnaval)?

Outro discurso: este 6 de agosto, no campo, é a manhã de um dia esplêndido: sol, calor, flores, silêncio, calma, fulgência. Nada ronda, nem o desejo, nem a agressão: somente o trabalho está aqui, diante de mim, como uma espécie de universal: tudo é pleno. Seria isto, então, a Natureza? Uma ausência... do resto? *A Totalidade?*<sup>206</sup>

---

<sup>203</sup> DELEUZE; GUATTARI. *Mil platôs – Capitalismo e Esquizofrenia vol. 1*, p. 22.

<sup>204</sup> *Roland Barthes por Roland Barthes*, p. 101.

<sup>205</sup> Inicialmente esta pesquisa teve por título *O monstro da Totalidade ou a elaboração de uma política do sentido nos fragmentos de Roland Barthes*.

<sup>206</sup> *Roland Barthes por Roland Barthes*, p. 190.

À imagem negativa, e já esperada, do contínuo absoluto, o texto sem fim metaforizado por uma roupa tecida com tudo o que diz nas revistas de moda (nos moldes do chapéu inconcebível de Charles Bovary), vem se contrapor uma imagem em que a totalidade poderia adquirir inversamente um valor positivo: a plenitude de uma manhã. Claude Coste em *“Roland Barthes par Roland Barthes ou Le Démon de la Totalité”*, como num jogo de ecos, fazendo com que uma imagem em variação elucide outra, analisa o fato não pouco surpreendente e pouco conclusivo dessa contraposição partindo para a leitura de um outro fragmento do mesmo livro. Em *“Pausas: anamneses”* dentre várias outras lembranças de infância elencadas, Barthes abre um parênteses para o “etc.”: *Etc. (Não sendo da ordem da Natureza, a anamnese comporta um “etc.”)*<sup>207</sup>. A precisão é perfeitamente clara: de um lado as lembranças que voltam sem fim à consciência, do outro, a Natureza que se apresenta como uma totalidade inalcançável, como a imagem mesma da perfeição<sup>208</sup>. Em seguida, um trecho do seminário sobre o discurso amoroso em que a Natureza é apreendida como espaço de plenitude em oposição ao etc. é posto por Claude Coste nessa composição: *(o etc. conta muito. Lembremos de Valéry: na natureza não há etc.. Toda ordem que comporta um etc. não está na Natureza, digamos o Real. Etc.: palavra do Imaginário)*<sup>209</sup>. De um texto a outro, como por ecos e difrações, um novo sistema homológico se coloca no lugar: daqui em diante a Natureza se opõe ao Imaginário e a Totalidade à Incompletude. Ora, tal equivalência, que continua misteriosa, vem recolocar em causa ou complexificar uma relação que parece exclusiva em *Roland Barthes par Roland Barthes*: até aqui a imagem, global, totalitária e mentirosa, o escritor tentava escapar por uma dupla atividade de fragmentação e multiplicação. Pela pulverização do texto, pela recusa de classificar os fragmentos, se não segundo um código alfabético, Barthes lutava contra a potência de uma totalidade imaginária que busca impor uma ilusão de essências. Mas eis que sem contradizer o canto primeiro, uma outra música se faz escutar: lançada como um dardo, no momento de encerrar o livro, a palavra “totalidade” dá impressão que o pensamento bascula em uma nova dimensão e abre uma outra relação possível entre a totalidade que oprime e a

---

<sup>207</sup> *Roland Barthes par Roland Barthes*, p. 118.

<sup>208</sup> La précision est parfaitement claire : d’un cote les souvenirs qui reviennent sans fin à la conscience, de l’autre, la Nature qui se présente comme une totalité indépassable, comme l’image même de la perfection. COSTE. *“Roland Barthes par Roland Barthes ou Le démon de la totalité”*, p. 39.

<sup>209</sup> [...] le « etc. » compte beaucoup. Rappelons-nous Valéry: dans la nature, il n’y a pas de « etc. ». Tout ordre qui comporte un « etc. » n’est pas dans la Nature, disons le Réel. Etc.: mot de l’Imaginaire). *Le discours amoureux*, p. 204.

fragmentação que salva. Dito de outro modo, no mundo escorregadio de Barthes, uma totalidade pode esconder uma outra...<sup>210</sup>.

Nessa câmara de ecos barthesiana Natureza se opõe ao Imaginário, enquanto Totalidade se opõe à Incompletude. Do mesmo modo, nesse jogo de binarismos e inversões, podemos dizer que a Natureza se opõe à Incompletude, assim como a Totalidade ao Imaginário. E esta última ideia nos parece muito mais instigante, pois sabemos que o Imaginário passa a ser uma verdadeira obsessão barthesiana. Mas é preciso não nos perder, é preciso, depois de ter brincado com as variações barthesianas, voltar e escutar o que ainda o “O monstro da Totalidade” tem a nos dizer: Nada ronda, nem o desejo, nem a agressão: somente o trabalho está aqui, diante de mim, como uma espécie de universal: tudo é pleno.<sup>211</sup> O trabalho por vir, oposto ao desejo e à agressão, é tomado como o único modo de atingir a totalidade, escapando do Imaginário. Essa ideia também ecoa uma das legendas do início do livro, que diz: meu corpo só está livre de todo imaginário quando reencontra seu espaço de trabalho<sup>212</sup>. Isso nos faz voltar à ideia de que escrevendo, o sujeito tem a ilusão de escapar à representação que as pessoas têm dele e que ele tem de si mesmo. Somente *na e pela* escrita o sujeito encontra um equilíbrio ao definir-se não por uma imagem (o escritor), mas por sua ação (escrever).

No colóquio de Cerisy, organizado por Antoine Compagnon em torno da figura de Barthes, encontro uma observação feita por Barthes que talvez seja pertinente para continuarmos: Na minha temática pessoal tal como posso interrogá-la através de pura introspecção, o fragmento não se opõe paradigmaticamente à totalidade, que é um conceito ao qual não sou sensível. Ele se opõe ao tecido, ao contínuo, ao que corre de maneira ininterrupta, infinita, e cujas formas caricaturais, as formas-farsas são na ordem do saber a dissertação, por exemplo, ou o desenvolvimento. É por isso que a noção de ritmo é importante. O ritmo não é de modo algum uma divisão metonímica do tempo – remeto mais

---

<sup>210</sup> D'un texte à l'autre, comme par écho et par diffraction, un nouveau système homologique se met ainsi en place : la Nature s'oppose désormais à l'Imaginaire et la Totalité à l'Incomplétude. Or, pareille équivalence, qui reste encore mystérieuse, vient remettre en cause ou complexifier une relation qui semblait exclusive dans Roland Barthes par Roland Barthes : jusqu'ici, à l'image, globale, totalitaire et mensongère, l'écrivain tentait d'échapper par une double activité de fragmentation et de multiplication. Par la pulvérisation du texte, par le refus de classer les fragments, sinon selon le code alphabétique, Barthes luttait contre la puissance d'une totalité imaginaire qui cherche à imposer l'illusion des essences. Mais voici que sans contredire le chant principal, une autre musique se fait entendre : lancé comme une flèche du Parthe, au moment de fermer le livre, le mot « totalité » donne l'impression que la pensée bascule dans une nouvelle dimension et ouvre une autre relation possible entre la totalité qui opprime et la fragmentation qui sauve. Autrement dit, dans le monde chatoyant de Barthes, une totalité peut en cacher une autre... COSTE, “Roland Barthes par Roland Barthes ou Le démon de la totalité”, p. 39.

<sup>211</sup> Roland Barthes por Roland Barthes, p. 190.

<sup>212</sup> Roland Barthes por Roland Barthes, p. 44.

uma vez ao artigo de Benveniste – é o que por impulso, dá forma ao contínuo, talvez a dobra de uma roupa. Esteticamente, o fragmento depende da ideia de ritmo<sup>213</sup>.

Barthes pensa o poder contido no ritmo através da oposição entre o “ritmo metronômico” (o código) e a idiorritmia (o uso singular que se faz do código). Mas, com exceção dessa fala, quando Barthes diz sobre o ritmo ele quase sempre faz referência à música ao invés da escrita. Em *Como viver junto* podemos ler que a música pode ser uma categoria antinômica do poder contanto que haja um mais ou um menos, uma imperfeição, um suplemento, uma falta, um *ídios*, o que não entra na estrutura, ou entraria nela à força<sup>214</sup>. Penso aqui nas frases gagas de Machado de Assis ou nas frases ternárias de Flaubert, consideradas tão pouco fluidas em sua época<sup>215</sup>. O corte do discurso, a idiorritmia, o gesto fragmentário não reside apenas naquele gênero que se costuma nomear fragmento<sup>216</sup>. De Nicolas Boileau-Despréaux até Victor Hugo o maior desafio da escrita residiu no encadeamento, nas ligações. Contextualmente afastados do fantasma de Port Royal<sup>217</sup>, a linearidade enquanto norma parece substituída e o fragmento se tornou uma espécie de protocolo de modernidade. A violência do corte é facilmente usada como um espelho da violência do mundo e diante de tal mecanização da aparência fragmentária, talvez fosse preciso perguntar-se sobre nossa incapacidade de tecer: se, por um lado, é verossímil que o pensamento tenha origem em breves lampejos, por outro, talvez se abuse da aparente facilidade formal do fragmento, da falácia do corte. Existe um paradoxo e mesmo uma impostura na fragmentação textual: em fabricar diretamente pedaços, em dar forma à fratura por ela mesma, em polir as arestas, em aguçar o falacioso corte, em fingir a violência ou a selvageria, ou o gênio, ou a loucura, ou o acaso<sup>218</sup>.

---

<sup>213</sup> Dans ma thématique personnelle telle que je peux l’interroger par une pure introspection, le fragment ne s’oppose pas paradigmatiquement à la totalité, qui est un concept auquel je ne suis pas sensible. Il s’oppose plutôt à la nappe, au continu, à ce qui coule d’une façon ininterrompue, infinie, et dont les formes caricaturales, les formes-farces, sont dans l’ordre du savoir la dissertation par exemple ou le développement. C’est pour ça que la notion de rythme est importante. Le rythme n’est pas du tout une division métronymique du temps – je renvoie là une fois de plus à l’article de Benveniste – c’est ce qui, par une légère impulsion, donne forme au continu, ce peut être le pli d’un vêtement. Esthétiquement, le fragment est sous la dépendance de l’idée de rythme. BARTHES *apud* COMPAGNON. *Prétexte: Roland Barthes*, p. 220.

<sup>214</sup> *Como viver junto*, p. 68.

<sup>215</sup> Cf. GALINDEZ-JORGE. “Machado de Assis e Gustave Flaubert: do comparatismo possível a um comparatismo desejado”. *Ponto-e-Vírgula – PUC-SP*, v. 1, 2013, pp. 78-90.

<sup>216</sup> Por isso é necessário não se ater aos gêneros, aos códigos literários estabelecidos, mas procurar ver como operam as escritas discursivamente.

<sup>217</sup> Faço referência tanto à *Gramática de Port-Royal* (1660) como à *Lógica de Port-Royal* (1662), obras escritas no monastério jansenista de Port-Royal-des-Champs que constituem a base da sistematização do pensamento moderno. A ideia central é que o pensamento possui um caráter universal e que haveria uma só maneira lógica de pensar e de construir o discurso.

<sup>218</sup> Il y a une sorte de paradoxe insoutenable et même sans aucun doute d’imposture à fabriquer des débris, à façonner la fracture pour elle-même, à polir les arêtes, à en aiguïser le tranchant fallacieux, à feindre la violence, ou la sauvagerie, ou le génie, ou la folie, ou le hasard : bref à ne pas se fier au bris lui-même, à faire l’économie du mouvement destructeur dont la fracture ne devrait être qu’une trace résiduelle. QUIGNARD. *Une gêne technique à l’égard des fragments*, p. 58.



Barthes via um outro paradoxo no fragmento: ao mesmo tempo que acreditava que ao quebrar seu próprio discurso pararia de discorrer imaginariamente sobre si mesmo, tinha consciência de que o fragmento era um gênero retórico, uma camada de linguagem que se oferece à interpretação e, portanto, o traria de volta ao centro do imaginário. Como se esquivar da falácia mecanicista, totalizante ou narcisista presente na escrita fragmentária? Me parece que ao não negligenciar os paradoxos que habitam essa escolha: por um lado o corte, a técnica, puramente vazia, reprodutora da lógica vigente e o risco de totalidade; por outro lado, a experiência, a ruptura sedimentada na potência que ainda pode haver na suspensão. Leio em Pascal Quignard que *nas melhores páginas fragmentárias, procura-se avidamente alguma coisa que será não apenas cortado, mais também cortante. Um ataque intenso, arrancado do vazio e que sua intensidade logo acaba. Sua densidade mesmo o joga logo no nada. Sua interrupção deve tocar tanto quanto sua aparição. Nesse sentido o uso deve ser extremamente circunspecto e raro, como um grito que apenas tem eficácia e terrível potência quando não se espera e quando não se repete.*<sup>219</sup>

Como leitora encontro nas melhores páginas fragmentárias *alguma coisa não apenas cortada, mas cortante*; não apenas páginas em que a justaposição dos fragmentos segue uma variedade de conteúdo, uma liberdade de ordenamento; páginas cujo texto causa certo estremeamento, um pequeno *satori*. Mas a que se deve essa sensação?

Na obra de Barthes a significação se constrói num jogo de ecos e se esclarece por vezes apenas *entre* as variações de uma mesma definição. A escrita fragmentária em Barthes é uma prática quase originária<sup>220</sup>, sendo mesmo sinônimo de escrita em sua fortuna crítica. Entretanto, mesmo se não quisermos falar de fragmento em sua obra, é inegável que a ruptura intencional do *flumen orationis*, do fluxo discursivo, é um utensílio retórico, uma performance técnica que ele sempre manipulou com o objetivo de se preservar das trapaças do imaginário no que concerne à escrita<sup>221</sup>. Longe de modelos de fragmentação em literatura, a música parece ser uma entrada produtiva.

---

<sup>219</sup> Dans les meilleurs pages fragmentaires, on chercherait avec avidité quelque chose qui serait non seulement cassé mais qui aussi serait cassant. Une attaque intense, arrachée au vide et que son intensité aussitôt broie. Sa densité même la replonge dans le néant tout à coup. Son interruption doit bouleverser autant que son apparition a surpris. En ce sens l'usage doit être extrêmement circospect, et rare, à l'instar du cri, qui n'a d'efficacité et de terrible puissance que quand rien ne le prépare et quand rien ne le répète. QUIGNARD. *Une gêne technique à l'égard des fragments*, p. 69.

<sup>220</sup> MARTY. *Roland Barthes, o ofício de escrever*, p. 288.

<sup>221</sup> Em "O fragmento como ilusão" Barthes denuncia a inocência desse utensílio retórico que não garante de nenhum modo escapar da estupidez: como o fragmento (o *hai-kai*, a máxima, o pensamento, o pedaço de diário) é *finalmente* um gênero retórico e, como a retórica é aquela camada da linguagem que melhor se oferece à interpretação, acreditando dispersar-me, não faço mais do que voltar comportadamente ao leito do imaginário. *Roland Barthes por Roland Barthes*, p. 103. Entretanto me parece que a consciência crítica do paradoxo existente na performance técnica do fragmento faz dessa ferramenta um modo de desmontar a máquina causa-consequência própria do pensamento ocidental.

As referências musicais em Barthes estão presentes em toda a sua obra, mas é sobretudo nos anos 1970 e 1980 que elas aparecem com força: do primeiro texto inteiramente consagrado à música – “Música Prática”<sup>222</sup>, um texto sobre Beethoven – até o seu último curso no Collège de France, *A preparação do romance*, em que a música é sem dúvida um discurso subjacente<sup>223</sup>. Essa década, sobretudo conhecida por seu mergulho no romanesco, também constitui um mergulho na música e na pintura. Se olharmos brevemente os cinco tomos das obras completas em francês, ou escutarmos suas entrevistas e intervenções radiofônicas, encontraremos numerosas referências escritas e faladas à música romântica, à sua prática enquanto amador no piano, à voz. Se olharmos essas referências mais de perto notaremos que para além de um interesse temático e do trabalho crítico, a música constitui um modelo para pensarmos a sua escrita.

Entretanto, o que significa pensar uma escrita em termos musicais? Seria pensar nos procedimentos de construção de uma frase em termos de ritmo, por exemplo? Enumerar as figuras retóricas de ruptura presente no texto escrito e compará-las às figuras equivalentes no tecido musical? Seria pensar a polifonia das frases? Quando Barthes se refere à música, ele inventa conceitos, figuras ligadas ao corpo daquele que toca – os somatemas<sup>224</sup> – para tentar sistematizar e dizer o que as figuras musicais ou a ciência – a crítica musical, por exemplo – fracassam em dizer. Mais do que um tema ou uma estrutura inteligível, a música é para Barthes um desafio: mergulhar no indizível, no intraduzível que caracteriza todo afeto. E se o afeto é praticamente inominável, mesmo assim nós não paramos de tentar nomeá-lo, escrevê-lo. É por isso que considero a música enquanto uma figuração, uma imagem, uma metáfora produtiva para pensar a sua escrita.

Um primeiro desdobramento dessa metáfora musical está na questão da interpretação. A palavra *interpretação* pertence ao menos a três campos de interesse em Barthes: a crítica literária, o teatro e, claro, a música. Sobre a interpretação na crítica literária tocamos naquilo que Barthes nega em toda a sua obra. Não estou me referindo à interpretação no sentido perspectivista que atribuem à Nietzsche – não é esse “para mim”, espécie de refrão na introdução de cada um dos seus seminários a partir do *Le lexique de l’auteur*<sup>225</sup> –, mas uma atividade hermenêutica que visa esclarecer uma obra. A ideia de

---

<sup>222</sup> “Música Prática”, *O óbvio e o obtuso* (trad. pt.), pp. 213-216.

<sup>223</sup> Esse trecho é uma tradução de parte de um artigo de minha autoria publicado no primeiro número da revista online *Revue Roland Barthes* dedicada ao trabalho de jovens pesquisadores da Equipe Barthes. “L’envie de l’intermezzo: une métaphore pour l’écriture barthesienne”, por sua vez, teve origem em uma jornada de estudos e foi apresentado na École Normale Supérieure no dia 5 de abril de 2014. Este artigo está difratado a partir daqui em todo o resto de “Gesto” e também em “Grão”.

<sup>224</sup> “Rasch”, p. 249.

<sup>225</sup> *Le lexique de l’auteur*, p. 45.

interpretação se funda num privilégio do conteúdo, como se houvesse uma verdade, uma origem preexistente a ser decifrada na obra literária. A mesma palavra, deslocada para os outros dois campos, adquire uma nova espessura. No teatro, interpretar é fazer um papel, é usar uma máscara. Na música, interpretar é simplesmente tocar uma partitura. Existem dois modos de interpretar uma música: podemos decorar as notas, o encadeamento e tocar; podemos ler a partitura e tocar ao mesmo tempo. Ler a partitura, finalmente, é fazer coincidir a leitura de uma obra com a sua escrita – ou sua reescrita – em um instrumento musical. Barthes, enquanto amador, não cansou de afirmar que ele não sabia nenhum trecho de cor, que ele sempre lia a partitura. É nesse último sentido, a interpretação em música, que podemos desdobrar uma primeira metáfora da escrita barthesiana: Barthes pensava a escrita do mesmo modo que ele tocava piano; a escrita para ele é também uma coincidência entre a leitura feita e sua reescrita.

Uma distinção entre dois regimes de escrita foi estabelecido em *O Prazer do Texto*: uma leitura que salta, que vai direto às articulações do discurso (a leitura dos textos clássicos, sobretudo) e uma leitura que roça, que cola no texto, interessada nos golpes da linguagem (a leitura dos textos modernos)<sup>226</sup>. Mas, para além da distinção entre esses dois regimes, existe um movimento geral da leitura em Barthes que é a leitura levantando a cabeça<sup>227</sup> para gerar um outro texto em devir, um outro texto futuro, desencadeado pela escuta e pelas associações feitas a partir desse texto primeiro, o texto lido. Ler na mesa de trabalho, como no piano, é passar à produção.

Não é por acaso se André Gide, Friedrich Nietzsche, Henri Michaux, Pascal Quignard e também Barthes, são em suas escritas, exploradores menos de uma forma do que de uma formação – ou talvez de uma deformação. Todos, escritores pianistas, conhecem o prazer da evasão temporal, a experiência da solidão, o risco e o inacabamento, tanto da música como da escrita, atividades que são cada vez mais marginais em nossa sociedade. Em “Amar Schumann”<sup>228</sup> Barthes afirma que a perda de interesse pelo compositor romântico é primeiro de ordem histórica: o que mudou foi o modo como nós escutamos música. No século XX não somos mais produtores da música que escutamos. A essa ideia ele adiciona que mesmo aqueles que se interessam por música clássica hoje em dia preferem os compositores de um romantismo mais denso, tais como Mahler, ao invés do romantismo de Schumann. Trata-se de um piano muito íntimo em relação ao que o mundo se tornou: cada

---

<sup>226</sup> *O prazer do texto*, p. 18.

<sup>227</sup> “Escrever a leitura”, *O rumor da língua*, p. 26.

<sup>228</sup> “Amar Schumann”, *O óbvio e o obtuso* (trad. pt.), pp. 237-241.

vez mais público recalçando toda e qualquer intimidade, solidão e melancolia (sobretudo esse tom íntimo melancólico de Schumann). Segundo Barthes, a passagem da escuta privada à escuta pública passa também pela virtuosidade um pouco artificial das gravações em disco e das firulas de concertos ao mesmo tempo muito técnicos e pouco envolventes.

A música schumaniana vai mais longe do que os ouvidos; ela corre no corpo, nos músculos, pelo bater do ritmo, e nas vísceras, pela voluptuosidade do *melos*: dir-se-ia que de cada vez a peça só foi escrita para uma pessoa, aquela que a toca: o verdadeiro pianista schumanniano, sou eu<sup>229</sup>. Se essa máxima final pode parecer um tanto égotica, dizer que o verdadeiro pianista schumanniano sou eu, não passa pela técnica, mas pelo gozo: tocar as canções de Schumann, para Barthes, é também gozar de seu corpo. Schumann é a imagem da intimidade de Barthes e afirmar Schumann nos anos 1970 é um modo de afirmar o seu corpo, seu afastamento em relação ao coletivo, em relação às músicas da cultura de massa escutadas em todos os lugares nas grandes cidades, mas sobretudo contra o modo que as pessoas as escutam – e que até hoje escutam. Barthes toca Schumann no lugar de o escutar, o colocando do lado da produção, não do produto.

Sobre a prática ao piano de Barthes, sabe-se que ele gostava de pular a partitura, tocar apenas alguns trechos, algumas passagens. E quando começamos a estudar Schumann, compreendemos logo que a escuta fácil se choca com composições tecnicamente difíceis de tocar. Devemos estudá-las em detalhe: os dedos se afastam muito no teclado, a mão direita e a esquerda muitas vezes não se comunicam – e não falo apenas do ponto de vista técnico, mas também do ponto de vista da “personagem”: para tocar Schumann é preciso mudar de papel, ou como dizem os franceses, mudar de cor; para tocar certas composições de Schumann é preciso ser Florestan interrompendo Eusebius e Eusebius interrompendo Florestan todo o tempo. Quando indico aqui o descontínuo da prática ao piano em Barthes – ou quando aproximo seu discurso de minha experiência – tento apenas compreendê-lo e entrever sua postura como escritor: em *A preparação do romance*, quando Barthes diz que é preciso trabalhar como um pianista, ele pergunta em seguida: *vocês poderiam aprender piano ou canto sem trabalhar todos os dias?*<sup>230</sup> mostrando a necessidade de uma escrita cotidiana e regular, como um pianista trabalha suas peças no mínimo uma hora por dia ou como um cantor trabalha sua voz, todos os dias mesmo que pouco. De onde podemos tirar apenas que a escrita barthesiana se constrói de uma produção cotidiana que coloca em cena ao mesmo tempo suas leituras e sua escrita.

---

<sup>229</sup> “Amar Schumann”, *O óbvio e o obtuso* (trad. pt.), p. 238.

<sup>230</sup> *A Preparação do romance vol. 2*, p. 250.

A tonalidade poderia ser tomada como um segundo desdobramento dessa metáfora. O código da música ocidental, a tonalidade, é aquilo que organiza os significantes musicais, isto é, as notas da escala. Ela é o equivalente em termos de funcionamento, *grosso modo*, à língua: ela visa articular os sons segundo uma organização comum e partilhada. Mas, inversamente à língua, ela não tem, digamos, uma natureza “fascista”: não se trata de uma sintaxe que impõe uma convenção gramatical, pois em música não há limites à multiplicidade de sons produzidos simultaneamente por assimilação de instrumentos, nem pela ordem, frequência ou extensão de combinações<sup>231</sup>. É a distinção feita por Benveniste em seu artigo “Semiologia da língua” – retomado várias vezes por Barthes – entre o semiótico e o semântico. A língua, segundo Benveniste, é o único sistema de signos que se articula em duas dimensões: o *semiótico*, o signo reconhecido seja por sua associação, seja por sua oposição a outro signo; e o *semântico*, a produção de sentido engendrada pelo discurso. Os outros sistemas de signos todos têm uma significância unidimensional: a música apenas é semântica. Eis a especificidade do signo musical, já pensada por Hegel que atribuiu à música a característica de não produzir objetos reais<sup>232</sup>. O signo musical nada representa, ele não é, como Barthes articula o signo de um signo<sup>233</sup>. É porque na música há a possibilidade de organizar livremente os signos sem impor um sentido, sem endereçar uma mensagem, que Barthes se interessa por seu funcionamento, pensando que através dela compreendemos melhor o Texto como significância<sup>234</sup>.

A significância é precisamente definida por Barthes como um conceito que pertencendo ao plano da produção linguística não se reduz ao plano da comunicação, da expressão ou da representação. Ao contrário, a significância é o que faz do texto uma produção erótica. Na música, a tonalidade – como na escrita, a língua – é o que permite a transgressão: destinada a articular o corpo, não segundo os seus próprios golpes (os seus próprios cortes), mas segundo uma organização conhecida que tira ao sujeito toda a possibilidade de delirar<sup>235</sup>, a tonalidade é também uma servente hábil; ela ao mesmo tempo é aquela que nos obriga a pertencer às regras e aquela que acentua o valor da transgressão.

---

<sup>231</sup> BENVENISTE, *Problèmes de linguistique général* 2, p. 51.

<sup>232</sup> pris en soi, comme objectivité réelle, le son, contrairement à la matière des arts plastiques, est de nature abstraite. À l'aide de la pierre et de la couleur, on peut reproduire les formes des objets les plus variés, tels qu'ils existent dans la réalité ; avec les sons, c'est impossible. Seule l'intériorité sans objet, la subjectivité abstraite se laisse exprimer par les sons. Subjectivité abstraite qui est un moi entièrement vide, sans autre contenu. La tâche principale de la musique consiste donc, non à reproduire les objets réels, mais à faire résonner le moi le plus intime [HEGEL, *Esthétique*, p. 159-160]

<sup>233</sup> “Rasch”, *O óbvio e o obtuso* (trad. pt.), p. 246.

<sup>234</sup> “Rasch”, *O óbvio e o obtuso* (trad. pt.), p. 253.

<sup>235</sup> “Rasch”, *O óbvio e o obtuso* (trad. pt.), p. 251.

Ainda em “Rasch”, Barthes pensa um outro sistema – o que ele chama de timbralidade<sup>236</sup> – em que as pancadas<sup>237</sup> são os únicos elementos estruturais do texto musical moderno. Webern e Schumann podem ser reunidos pela imagem da pancada, o que os põe em continuidade transhistórica quanto ao que eles propõe enquanto enunciação musical: o primeiro, um elogio puro da ruptura, uma importância primordial dada aos silêncios; o segundo, a ruptura como um valor acentual – ou talvez mais uma leitura barthesiana que o coloca em evidência, tendo a ruptura como valor<sup>238</sup>. Caímos mais uma vez na distinção feita por Barthes em *O prazer do texto* entre o texto clássico e o texto moderno. Entretanto o que permite na música toda a riqueza de “pancadas”<sup>239</sup>, na literatura não funciona necessariamente do mesmo modo. Barthes sabia que se trabalhássemos no nível lexical, deveríamos manter a sintaxe intacta e se quiséssemos perfurar o discurso, como Flaubert<sup>240</sup>, não deveríamos enlouquecê-lo. Quando tudo é atacado, quando tudo é destruído, o texto corre o risco de desabar. A erótica do texto mora na intermitência, essa roupa que oscila e que nos mostra apenas uma fenda entre uma calça e uma camisa. Não há *texto* quando tudo é despido: é preciso uma estrutura sólida, um código para acentuar o uso singular que se faz dele, para acentuar a imprevisível intermitência das pancadas.

Leio em Pascal Quignard que há dois pontos de deslocamento formal na escrita fragmentária em relação às demais formas de escrita: a constante possibilidade de renovação da postura do narrador e a pancada desestabilizadora do ataque.<sup>241</sup> Segundo Quignard, mais do que uma simples sucessão de conteúdos diversos, a escrita fragmentária possibilitaria uma sequência de pausas – no sentido musical do termo – e uma alternância enunciativa. E talvez seja isso. Talvez Barthes apenas quisesse o intermezzo.

Emprestada de “Rasch”, a expressão *envie de l’intermezzo* aparece originalmente ligada à Robert Schumann. Barthes lê a dinâmica da composição schumanniana como pulsional, uma dinâmica que impede o discurso de se desenvolver: ela é apenas o deslocamento contínuo de fragmentos em que *aquilo que interrompe é por sua vez interrompido, e volta a começar*<sup>242</sup>. Compreendido em um sentido fisiológico, como nos sugere o artigo, mas também num sentido um pouco mais consciente do desejo, Barthes

---

<sup>236</sup> “Rasch”, p. 251.

<sup>237</sup> *Coup* que optamos aqui pela tradução *pancada*, designa simplesmente um som fora de qualquer código.

<sup>238</sup> *S/Z* é o texto exemplar, pois coloca em cena a ruptura como valor nas leituras de Barthes.

<sup>239</sup> “Rasch”, *O óbvio e o obtuso* (trad. pt.), p. 252.

<sup>240</sup> *O prazer do texto*, p. 14.

<sup>241</sup> En d’autres termes les bienfaits du fragment sont au nombre de deux. L’un de ces bénéfiques n’est que personnel ; l’autre est purement littéraire : le fragment permet renouveler sans cesse : 1) la posture du narrateur, 2) l’éclat bouleversant de l’attaque. [QUIGNARD, *Une gêne technique à l’égard des fragments*, p. 61-62].

<sup>242</sup> “Rasch”, *O óbvio e o obtuso* (trad. pt.), p. 244.

queria o intermezzo: ele era fascinado pela dinâmica do curto-circuito, pelo gesto do corte que ele acreditava capaz de instaurar uma crise nos discursos dominantes. Em *Roland Barthes por Roland Barthes* encontramos a seguinte definição de fragmento:

Como? Quando se colocam fragmentos em sequência, nenhuma organização é possível? Sim: o fragmento é como a ideia musical de um ciclo (*Bonne Chanson, Dichterliebe*): cada peça se basta, e no entanto ela nunca é mais do que o interstício de suas vizinhas: a obra é feita somente de páginas avulsas. O homem que melhor compreendeu e praticou a estética do fragmento (antes de Webern) foi talvez Schumann; ele chamava o fragmento de *intermezzo*; ele multiplicou em suas obras os *intermezzi*: tudo o que produzia era finalmente *intercalado*: mas entre que e quê? Que quer dizer uma pura sequência de interrupções?

O fragmento é seu ideal: uma alta condensação, não de pensamento, ou de sabedoria, ou de verdade (como na Máxima), mas de música: ao “desenvolvimento”, opor-se-ia o “tom”, algo de articulado e de cantado, uma dicção: ali devia reinar o *timbre*. *Peças breves* de Webern: nenhuma cadência: que soberania ele põe em *não ir longe!*<sup>243</sup>.

Ainda que o fragmento seja uma totalidade em si – lembremos que são pedras sobre o contorno do círculo<sup>244</sup> – e que possamos analisá-lo através de suas rupturas de construção e de subordinação internas, quando passamos a chamar *intermezzo*, passamos também a ver, para além de uma peça isolada, a relação que ela estabelece com a peça que a precede e aquela que a segue. *Por mais infinitamente que se tente aproximar dois instantes ou duas posições, o movimento se fará sempre no intervalo entre os dois*<sup>245</sup>. Lembremos que *intermezzo* na tradição musical é uma peça curta, sem forma particular, colocada entre duas partes de uma obra maior com o objetivo de entreter ou tornar mais leve a obra da qual ela faz parte. É Schumann que nos *Intermezzi* (Opus 4) dá a essa palavra um novo sentido: composta de seis peças curtas para piano, essa obra renova a função intermezzo através de sua estrutura em relação a cultura do desenvolvimento musical<sup>246</sup>. A justaposição de peças – e sobretudo de interrupções – schumannianas é da mesma ordem que aquela de Webern no século XX: são obras em que a ruptura, a suspensão não é mais excepcional, mas a condição *sine qua non* de sua existência.

---

<sup>243</sup> *Roland Barthes por Roland Barthes*, p. 102-103.

<sup>244</sup> *Roland Barthes por Roland Barthes*, p. 101.

<sup>245</sup> DELEUZE. *A imagem-movimento*. p. 6.

<sup>246</sup> No início do século XX Richard Strauss compôs também uma ópera em dois atos cujo nome é *Intermezzo*.

Ora, Barthes valoriza justamente esse *não querer-para si*<sup>247</sup> em sua escrita, essa não resposta. Se lermos com atenção a passagem do penúltimo para o último fragmento de “O círculo de fragmentos”, veremos que nenhuma resposta é dada à questão evocada: *que quer dizer uma pura sequência de interrupções?*<sup>248</sup> – que provavelmente nada quer dizer. Entramos, ao invés disso, numa nova variação dada ao tema *o que é um fragmento para mim*. A escrita do fragmento em Barthes quebra a possibilidade de metalinguagem, porque não propõe nenhuma conclusão – ou retira a possibilidade de existência de uma conclusão. Não há nenhum ponto final. Resta apenas o silêncio, a reticência, o acúmulo de começos. Estamos numa dinâmica quase tautológica das variações em que *o conteúdo das formas importa menos que sua translação*<sup>249</sup>. Uma variação contínua sobre diferentes temas, diferentes interesses, abordados de maneira jamais exaustiva, mas também, instaurando sempre uma nova inscrição do sujeito enunciativo: encontramos reinvestido nas *rajadas de linguagem*<sup>250</sup>, esse corpo *na voz que canta, na mão que escreve, no membro que executa*<sup>251</sup>. Encontramos em cada começo a tentativa de inscrição de uma diferença.

A construção de um ciclo de fragmentos seria uma construção mais rítmica do que melódica, ressaltando as tonalidades iniciais através das pausas: um fragmento sempre construído em relação aos demais, os ataques que precedem e são precedidos por pausas originam *uma verdadeira performance técnica pela dismorfia dos fragmentos, pela variedade do ataque*<sup>252</sup>. Não uma descontinuidade absoluta, mas apenas uma *performance* da descontinuidade: o espaço em branco que separa os fragmentos não tem por si só potência para isolá-los. A leitura e seu contínuo, portanto, funcionam exatamente como a interpretação de um ciclo musical: os intervalos entre os fragmentos, os brancos ou as marcas de corte – espaçamento, asterisco, *pied de mouche* –, os sinais de pontuação indicam a duração do silêncio entre uma nota musical e outra<sup>253</sup>; os parágrafos, os períodos, as frases são as notas cheias, os sons. A densidade do ataque rompe o vazio dando à escrita fragmentária uma potência, uma violência: a música atinge muito mais que os ouvidos, a

---

<sup>247</sup> *Vouloir-saisir* é traduzido no Brasil ora por não querer-agarrar, ora por não querer-possuir. Opto pela tradução proposta por Isabel de Pascoal na edição portuguesa de *Fragmentos de um discurso amoroso: não querer-para-si*.

<sup>248</sup> Roland Barthes por Roland Barthes, p. 101.

<sup>249</sup> *O Neutro*, p. 25.

<sup>250</sup> *Fragmentos de um discurso amoroso* (trad. pt.), p. 12.

<sup>251</sup> “O grão da voz”, *O óbvio e o obtuso* (trad. pt.), p. 223.

<sup>252</sup> *Soit on s’oblige au contraste, à faire se succéder des bouts de prose ennemis, d’un âge différent des incompatibles. Il y a là un caractère d’abord saisissant, déroutant, mais vite excessif, mécanique – qui est ressenti peu à peu comme une sorte de brusquerie arbitraire, de tapage. Soit on se contraint à une véritable prouesse technique par la dismorphie des fragments, par la variété de l’attaque.* QUIGNARD, *Une gêne technique à l’égard des fragments*, p. 65.

<sup>253</sup> Nesse sentido estamos mais próximos do Mallarmé de *Um lance de dados* do que até mesmo de La Bruyère.



música viola o corpo. Esse estremeamento – a pequena verdade do fragmento – se deve sobretudo ao ritmo.

Acerca do estabelecimento filológico de textos literários do passado, Henri Meschonnic se refere ao total desconhecimento por parte dos editores quanto às questões de ritmo e oralidade. A pontuação de Agrippa D'Aubigné é considerada por seus filólogos *nula ou sem sentido, mais oratória do que gramatical indicando menos os incisos gramaticais do que as pausas obrigadas da voz*<sup>254</sup>; a pontuação de Corneille *mais destinada a guiar uma dicção do que a detalhar um pensamento seguiria o ritmo respiratório*<sup>255</sup>; a pontuação do teatro de Racine modernizada por Raymond Picard sob alegação de que a pontuação de 1697 não era fixada. *Eu quero poder, na sintaxe, alguma coisa minha*<sup>256</sup>, dizia Montaigne: sabia que escrita, ritmo e sujeito são uma mesma empreitada. Esses editores modificam as pontuações, as sintaxes desses escritores, retiram sua rítmica, sua historicidade. Todos esses autores foram brutalmente assassinados. Pode-se até mesmo dizer: a morte de uma sintaxe é a morte de um ritmo, é um sujeito morto na escrita, pois o ritmo é o *movimento da voz na escrita; com ele, não se ouve o som, mas o sujeito*<sup>257</sup>.

A escrita fragmentária em geral agrupa algumas figuras de interrupção e curto-circuito: parataxes, elipses, repetições, assíndetos, anacolutos, parênteses, travessões, sem contar com a pontuação mais usual, dotam essa escrita de um aspecto mais respiratório, mais voltado à dicção, menos gramatical, remontando talvez a um modo de enunciação anterior à racionalização gramatical da escrita, transgredindo as regras da “boa expressão”. Cada autor que partilha esse gesto postula seu ritmo – afinal, o ritmo da escrita de um autor é sua apropriação do gesto coletivo, o seu corpo na escrita indo contra um sistema de regras – e por mais que toda escrita seja ritmada – poesia ou prosa, escritas consideradas fragmentárias ou não – estamos nos referindo aqui a uma escrita que se estabelece como uma *performance da descontinuidade* através do ritmo, através das pausas – e, sabemos, a escrita que cultua o gesto fragmentário possui uma diversidade maior de pausas que outras formas naturalizadas de escrita.

Compondo a orquestração por trás da letra, à variação rítmica une-se uma variação enunciativa, geralmente regida pelo uso de diferentes pronomes pessoais e pelo trabalho da citação. Benveniste em seus estudos sobre os pronomes enuncia a impossibilidade de uma representação imediata de si, pois no discurso o *eu* tem uma consistência puramente

---

<sup>254</sup> MESCHONNIC, *Linguagem ritmo e vida*, p. 20.

<sup>255</sup> MESCHONNIC, *Linguagem ritmo e vida*, p. 22.

<sup>256</sup> MONTAIGNE *apud* MESCHONNIC, *Linguagem ritmo e vida*, p. 29.

<sup>257</sup> MESCHONNIC, *Linguagem ritmo e vida*, p. 43.

linguística, não se referindo, portanto, a nenhum indivíduo singular: se cada locutor, para exprimir o sentimento que tem de sua subjetividade irreduzível, dispusesse de um “indicativo” distinto (no sentido de que cada estação radiofônica emissora possui o seu “indicativo” próprio), haveria praticamente tantas línguas quanto indivíduos e a comunicação se tornaria estritamente impossível. A linguagem previne esse perigo instituindo um único signo móvel, *eu*, que pode ser assumido por todo locutor, com a condição de que ele, cada vez, só remeta à instância do seu próprio discurso<sup>258</sup>.

Falar de si não apenas através de um *eu* que nada tem de subjetivo ou individual. Falar do outro não apenas porque o outro é o ausente representado no seu discurso, mas porque você quando olha pra você também pode ser esse *ele* ausente. Benveniste – e por esse nome evoco uma ideia, todos seus predecessores e também seus leitores – encerra um tempo em que é natural que uma autobiografia seja contada em primeira pessoa e uma narrativa em terceira. Conscientes da linguagem e de todas as suas possibilidades, encenamos por trás de qualquer uma dessas máscaras, por vezes dotando essas personagens de múltiplas vozes: em *O Prazer do Texto* um *eu* em oposição ao pronome francês *on*, representante do senso comum; em *Roland Barthes por Roland Barthes* uma difração das designações de si – *eu*, *ele*, *você* e *R.B.*, assim como as mais raras, mas também usadas, *autor* e *narrador*, são as *personae* de Roland Barthes; em *Fragments de um discurso amoroso* uma triangulação entre um *eu*, um *tu* ausente do discurso e um *on* representando o senso comum. No gesto fragmentário o discurso não é mais associado à coerência produzida por um sujeito uno: todos os discursos devem ser considerados como ditos por várias personagens de romance.

A citação também não é uma fronteira entre as vozes do *eu* e do *outro* na escrita. Ao escrever uma dissertação, por exemplo, cortamos e colamos um trecho lido: reconhecemos no texto alheio um pensamento nosso e damos a possibilidade de reconhecerem no nosso texto uma marca de uma leitura feita por nós. Nas dissertações, geralmente os recortes sinalizados pelas aspas, o gritante abismo entre o *outro* e o *eu* no corpo do texto. Mas, por mais que se manipule a linguagem, essa rede formada e formadora de experiências, as aspas também são uma falsa barreira para a experiência da linguagem. Nenhum texto, por mais

---

<sup>258</sup> BENVENISTE, *Problemas de linguística geral*, p. 281.

Si chaque locuteur, pour exprimer le sentiment qu'il a de sa subjectivité irréductible, disposait d'un 'indicatif' distinct (au sens où chaque station radiophonique émettrice possède son 'indicatif' propre), il y aurait pratiquement autant de langues que d'individus et la communication deviendrait strictement impossible. A ce danger le langage pare en instituant un signe unique, mais mobile, *je*, qui peut être assumé par chaque locuteur, à condition qu'il ne renvoie chaque fois qu'à l'instance de son propre discours. *Problèmes de linguistique générale 1*, p. 254.

subversivo que seja, renuncia a uma forma de citação: desloca as competências, confunde sua tipologia, mas não as suprime em princípio<sup>259</sup>.

Barthes apagava sistematicamente as outras vozes em seus textos. Nos manuscritos podemos ver essas supressões. Ele sabia claramente que toda a escrita na verdade é uma reescrita, um efeito de nossa leitura. Citando, fazendo com que um extratexto interfira na escrita, introduzindo um parceiro simbólico, tento escapar, na medida do possível, ao fantasma e ao imaginário. O sujeito da citação é uma personagem equívoca que tem ao mesmo tempo algo de Narciso e de Pilatos. É um delator, um vendido – aponta o dedo publicamente para outros discursos e para outros sujeitos –, mas sua denúncia, sua convocação são também um chamado e uma solicitação: um pedido de reconhecimento. De fato, o sujeito da citação é o *je* de Montaigne. Nem fenomenológico, nem autobiográfico, nem metalinguístico, ele designa o repetidor ou o relator, o porta-voz sem fé nem lei<sup>260</sup>.

A citação sempre mobiliza toda a enunciação: não há citação que seja apenas uma questão de enunciado. Aqui *Fragmentos de um discurso* tem um lugar especial pelo sistema de citação inovador que instaura: coloca num mesmo plano textos teóricos, ficcionais, trechos de *lieder*, pedaços de conversas do cotidiano. A indistinção se dá pela supressão das aspas no corpo do texto e pela assinatura do trecho roubado – quando designada – apenas nas margens da página. O que vem dos livros e dos amigos aparece às vezes na margem do texto, sob a forma de nomes para os livros e de iniciais para os amigos. As referências assim dadas não são de autoridade, mas de amizade: não invoco garantias, apenas lembro com uma espécie de breve saudação, o que seduziu, convenceu, o que proporcionou por um instante o gozo de compreender (de ser compreendido?)<sup>261</sup>. Esse corpo estrangeiro jogado no meu texto adere ao meu discurso, aprende a minha língua me ensinando a sua.

Mas, justamente quando Barthes nomeia um livro de *Fragmentos* alguma coisa muda. Talvez ao ler mais sistematicamente, refletir e experimentar os limites da fragmentação, os limites da narratividade, sua escrita caminha lentamente para outra *escritura*. O próprio “fragmento” ao longo de sua obra é renomeado intermezzo, figura, traço, haicai, incidente... Mas o que essa variação, essa cadeia de desejos por nomear a descontinuidade, pode finalmente nos dizer sobre a *escritura* em Barthes? Volto a ler o prefácio do livro que talvez seja o mais “literário” de Barthes: *O amante* que Barthes se

---

<sup>259</sup> COMPAGNON, *O trabalho da citação*, p. 22.

<sup>260</sup> COMPAGNON, *O trabalho da citação*, p. 50.

<sup>261</sup> *Fragmentos de um discurso amoroso* (trad. br.), p. XXIV.

torna fala por um pacote de frases<sup>262</sup>. E no fundo de cada figura escrita por esse amante jaz uma frase, muitas vezes desconhecida (inconsciente?), que tem seu emprego na economia significativa do sujeito amoroso. Essa frase-mãe (aqui, apenas postulada) não é uma frase plena, não é o que ela diz, mas o que ela articula: ela não passa, no final das contas, de uma “ária sintática”, um “modelo de construção”. [...] Essas frases são matrizes de figuras, precisamente porque permanecem sem suspenso: dizem o afeto, depois param, seu papel foi cumprido<sup>263</sup>.

Continuo buscando essa frase-mãe, essa frase que se fosse encontrada e dita claramente por você, nada mais poderia ser dito, essa frase perfeita que seus pacotes de frases não deixam submergir.

\*\*\*

Às vezes considerada por Barthes um tema fraco, a voz me parece ainda ser uma última tentativa de entender a força de sua *escritura*. A voz é o uso singular de um código que coloca o sujeito em cena. A voz é também a matéria inalcançável da escrita. Ela é uma parte, digamos, real do sujeito que tentamos inscrever no texto, mas desde de que o sujeito tenta colocar a sua voz por escrito, a sua voz se perde tanto no plano da matéria sonora – porque a escrita tira tudo o que há de *melos*<sup>264</sup> –, como no plano da imagem – já que a escrita é sempre o desdobramento de uma voz (e, sabemos, a voz escrita já é uma voz outra que a voz original).

Ao abordarmos a voz, estamos diante da mesma questão de *A Câmara Clara*, essa presença feita ausência: a foto do jardim de inverno mostra Henriette, a mãe de Barthes, que é ao mesmo tempo uma imagem e a consciência de que essa imagem no plano real não existe mais: a imagem de Henriette não corresponde mais a nenhum corpo. A voz, metonímia do corpo, também vai morrer um dia. E o que fazemos desde sempre, desesperadamente, consiste na tentativa de não deixar que as vozes que amamos emudeçam, deixá-las cair no esquecimento. (Afinal, não é isso a literatura? Uma espécie de escuta de vozes reencarnadas na nossa própria voz, a cada leitura?) Os áudios de Barthes, sejam aqueles do Collège de France, sejam as suas emissões radiofônicas, nos fazem viver

---

<sup>262</sup> *Fragments de um discurso amoroso* (trad. br.), p. XXII.

<sup>263</sup> *Fragments de um discurso amoroso* (trad. br.), p. XX-XXI.

<sup>264</sup> Lembramos que a pontuação é uma tentativa de restituí-lo, mas sendo já um código estabelecido recalca algo do sujeito.

materialmente essa experiência: escutamos seu timbre, seus silêncios, a cadência singular que ele dava aos discursos. Trata-se de uma presença que remete também a uma ausência.

Com registros sonoros mais numerosos a partir da década de 1970 – seja por causa dos avanços tecnológicos, seja por causa do grande sucesso de *Fragments de um discurso amoroso* e pela entrada no *Collège de France* –, a escrita barthesiana talvez possa ser pensada através de uma reunião de ideias acerca da materialidade da voz. Podemos notar o interesse de Barthes pelo assunto crescer, nessa década, a partir das notas do “Ateliê sobre a Voz”, publicadas em *Le lexique de l’auteur* e também do texto “O grão da voz”. Nesse ensaio Barthes está interessado no espaço em que *uma língua encontra uma voz*<sup>265</sup>, sobretudo nas melodias e *lieder* que ele escutava, sendo essa postura dupla da voz o que ele chama de grão. O “grão” é o corpo na voz que canta, na mão que escreve, no “membro que executa”. Em *A Preparação do romance* encontramos também, além das múltiplas referências musicais, algumas referências ao *dictare* dos autores latinos, mas são nas últimas páginas de *O Prazer do texto* que Barthes propõe imaginarmos a possibilidade de uma *escritura em voz alta*. Ela não é expressiva; deixa a expressão ao fenotexto, ao código regular da comunicação; por seu lado ela pertence ao genotexto, à significância; é transportada, não pelas inflexões dramáticas, pelas entonações maliciosas, os acentos complacentes, mas pelo *grão* da voz, que é um misto erótico de timbre e de linguagem, e pode portanto ser, por sua vez, tal como a dicção, a matéria de uma arte: a arte de conduzir o próprio corpo (daí sua importância nos teatros extremo-orientais). Com respeito aos sons da língua, a *escritura em voz alta* não é fonológica, mas fonética; seu objetivo não é a clareza das mensagens, o teatro das emoções; o que ela procura (numa perspectiva de fruição) são os incidentes pulsionais, a linguagem atapeada da pele, um texto em que se possa ouvir o grão da garganta, a pátina das consoantes, a voluptuosidade das vogais, toda uma estereofonia da carne profunda: a articulação do corpo, da língua, não a do sentido, da linguagem. Uma certa arte da melodia pode dar uma ideia desta *escritura vocal*<sup>266</sup>.

Isso posto, poderíamos tomar os cursos, os registros sonoros de Barthes como uma espécie de *escritura em voz alta*? É um fato que desde que Barthes se tornou professor no Collège de France, seus cursos não deram origem a livros posteriores, prática que lhe era usual ao longo da década de 1970 com os cursos da École Pratique des Hautes Études. Sabemos também que os cursos tanto de Foucault e de Derrida, como os seminários de Lacan, aconteciam sob o signo de uma teatralidade que legava à fala um papel fundamental.

---

<sup>265</sup> “O grão da voz”, *O óbvio e o obtuso* (trad. pt.), p. 218.

<sup>266</sup> *O prazer do texto*, pp. 77-78.

Gravadores de alunos colocados sob a mesa, microfones e sistemas de som a serem ajustados. No áudio de *Como viver junto* podemos escutar: não foi uma vez que o curso foi interrompido por falhas técnicas.

É de se espantar, por exemplo, que Barthes tenha dedicado tantas horas de gravação sonora a Proust. Sendo um teórico da *escritura*, um crítico de renome, escolheu se manifestar sobre Proust mais detidamente *sob formas menores, dependentes de circunstâncias, como a aula ou entrevistas radiofônicas*<sup>267</sup>. Em “Um homem, uma cidade: Marcel Proust em Paris”<sup>268</sup>, emissão radiofônica difundida pela France-Culture em três partes, entre os dias 20 de outubro e 3 de novembro de 1978, Barthes e o jornalista Jean Montalbetti passeiam pelos lugares marcados pela memória de Marcel Proust e de sua obra. Do apartamento no Boulevard Haussmann ao Bosque de Boulogne, eles fazem uma espécie de reportagem de campo, em que descrevem ruas, fachadas, prédios, pátios, escadas, modos de vida contrastando o mundo de Proust com o mundo tal qual era vivido na Paris do final dos anos 1970. Dividida em três partes, o texto de apresentação das fitas contém uma descrição sintética dos itinerários:

1. “Em busca do Faubourg” nos arredores do St. Honoré de la Madeleine até St. Augustin passando pelo Parque Monceau para chegar ao Ritz;

2. “No caminho de Combray”, porque Illiers-Combray é a anti-Paris, dos lugares da infância aos lugares mitológicos da obra;

3. “À sombra dos jardins e dos bosques”, da Champs-Élysées até o Bosque de Boulogne sob os traços da Duquesa de Guermantes e Odette Swann, através de uma reflexão sobre o papel social do jardim.<sup>269</sup>

A cada lugar visitado uma nova decepção: o prédio em que Proust cresceu tornou-se um banco; modificaram a estrutura interna do outro edifício, Illiers-Combray é uma cidade fantasma que vive de turismo por causa do romance com seus mil cantinhos “onde a tia Leoni compra suas *madeleines*” ou “onde a Françoise servia as refeições”. Essa *promenade* literária que pode parecer à primeira vista um tanto banal acaba sendo, porém, uma

---

<sup>267</sup> *sous de formes presque mineurs, très dépendantes des circonstances, comme le cours ou l’entretien radiophonique. COSTE. “Le Proust radiophonique de Roland Barthes”, p. 56.*

<sup>268</sup> Apesar de ter ouvido os arquivos em áudio das três emissões radiofônicas da série “Une homme, une ville: Marcel Proust à Paris” disponíveis na BNF, minha descrição também está baseada na leitura de um excelente artigo de Claude Coste sobre o assunto, intitulado “Le Proust radiophonique de Roland Barthes”. Foi através da leitura do artigo que tive conhecimento dos áudios; a leitura e a escuta, portanto, se misturam. A primeira emissão radiofônica dessa série também está disponível na seção “Archives” do site <http://www.roland-barthes.org>.

<sup>269</sup> 1. “À la recherche du Faubourg” dans le quadrilatère du Faubourg St. Honoré de la Madeleine à St. Augustin en passant par le Parc Monceau pour aboutir au Ritz; 2. “Du côté de Combray” parce qu’Illiers-Combray est l’anti-Paris, des lieux de l’enfance aux lieux mythologiques de l’œuvre; 3. “À l’ombre des jardins et des bois”, des Champs-Élysées au Bois de Boulogne sur les traces de la Duchesse de Guermantes et d’Odette Swann, à travers une réflexion sur le rôle social du jardin. COSTE, “Le Proust radiophonique de Roland Barthes”, p. 55.

declaração de amor pelo texto proustiano. Inicialmente em contato com uma espécie de geografia do homem e da obra, Montalbetti e Barthes dialogam, discutem e deixam transparecer uma admiração latente pelo romance sentida a cada uma dessas pequenas decepções. Aos itinerários descritos acima é preciso acrescentar um contraponto que acaba sendo uma espécie de ponto de virada ao longo dessas três emissões: a segunda fita acaba na Bibliothèque Nationale, pois Barthes vai ao encontro dos manuscritos de Proust. Claude Coste, ao analisar a abrupta passagem de Illiers-Combray para a biblioteca, distingue o lugar salvador representado pela biblioteca, lugar em que [Barthes se afasta da mesquinha referencialidade da província para manipular os cadernos de Proust e reatar assim com uma outra forma de materialidade](#)<sup>270</sup>. Podemos até mesmo dividir essa emissão radiofônica em três partes: há certamente um antes, um durante e um depois da biblioteca, pois essa serve de ponto de recarga para os itinerários traçados. Se antes os elementos históricos, sociológicos e geográficos imperavam, após a visita à biblioteca e a discussão sobre a pulsão da escrita proustiana, Barthes volta para os jardins, os Champs-Élysées, o Bosque de Boulogne, deslocando o olhar sobre os referentes: não mais apenas a história que não pode ser remontada, a sociologia de uma época em que o homem escreveu a obra, a geografia de Proust, mas o fascínio que o texto de Proust e o narrador proustiano exercem sobre ele, isto é, o escritor em devir.

É como escritor, talvez um pouco como o escritor que às vezes eu gostaria de ser, que eu falo<sup>271</sup>, diz em certo ponto da terceira emissão. Como não lembrar aqui da performatividade de *Fragmentos de um discurso amoroso*? E mais adiante podemos escutar: tanto faz o fracasso no fundo, pois a escolha do modelo proustiano é um sonho muito nutritivo que pode alimentar uma energia de trabalho<sup>272</sup>. Barthes se projeta no narrador proustiano, desejando ser uma espécie de duplo do Proust criador, para poder reescrever *Em busca do tempo perdido*. O narrador proustiano também tinha seus modelos, porém como Elstir, como Chardin, sabia que só renunciando ao que se ama consegue-se refazê-lo<sup>273</sup>.

Resta, por fim, levantar uma hipótese: será que essa emissão radiofônica seria o desvio na forma, a renúncia que ele teria de fazer para reescrever o romance proustiano? Se

---

<sup>270</sup> Barthes s'éloigne de la mesquinerie du référent provincial pour manipuler les carnets de Proust et renouer ainsi avec une autre forme de matérialité. COSTE, "Le Proust radiophonique de Roland Barthes", p. 66.

<sup>271</sup> « C'est en écrivant, peut-être un peu en écrivant que je voudrais parfois être, que je parle » :à travers cette confidence livrée aux auditeurs de France-Culture, Barthes définit bien le renouvellement de son rapport à Proust et au référent parisien. COSTE, "Le Proust radiophonique de Roland Barthes", p.68.

<sup>272</sup> « peu importe l'échec au fond », la choix du modèle proustien est « un rêve très nourrissant qui peut alimenter une énergie de travail ». COSTE, "Le Proust radiophonique de Roland Barthes", p. 69.

<sup>273</sup> PROUST. *O tempo redescoberto*, p. 288.

a voz realmente for um elemento fundador desse *romance* barthesiano como intuo, me pergunto em que medida essa emissão radiofônica poderia ser considerada ao menos um esboço do *romance*, senão a própria reescrita desejada de Proust? Será que nessa busca poderíamos encontrar o *literário* que tanto busco em Barthes? É importante sublinhar que Barthes nunca declarou que estaria reescrevendo *Em busca do tempo perdido* em voz alta (assim como nunca declarou estar sequer escrevendo o tal romance). São apenas alguns elementos que recolho entre algumas notas sobre a escrita em voz alta, mas principalmente algumas observações a partir da leitura de *A preparação do romance* que me levam a intuir essa possível intenção.

Além da performatividade declarada na emissão radiofônica, o primeiro elemento é o fato de, em diferentes momentos de *A preparação do romance*, encontrarmos referências a uma simulação de escrita do romance. A escrita efetiva do romance nunca é afirmada no curso. Encontramos apenas expressões de uma simulação, de um método de simulação: *agirei como se eu fosse fazer um*<sup>274</sup> romance, ou ainda *eu simulo ser aquele que quer escrever uma obra*<sup>275</sup>. Como postulado anteriormente, o *como se* lido em sua chave negativa, o *como se não* (*hõs me*), anunciaria a escrita de um romance impossível para que o romance enfim possa existir, pois a própria *busca da fantasia já é uma Narrativa*<sup>276</sup>. A emissão radiofônica, como a leitura que Barthes faz de *Em busca do tempo perdido*<sup>277</sup>, acabaria no ponto em que ele, espécie de simulacro do narrador proustiano, escreveria o seu romance.

Outro elemento consiste num comentário de Barthes ao abordar a questão da língua em *A preparação do romance*. Ele anota: *Tudo se baseia, parece-me, num paradoxo, ou pelo menos numa contradição entre duas naturezas (ou duas postulações) daquilo que poderíamos chamar de língua de escrita – já que a língua literária tem sido, até os nossos dias, necessariamente escrita*<sup>278</sup>. Num artigo de 1974, ao questionar três práticas de linguagem, a fala, a escrita e a transcrição – ou seja, todos os graus de passagem da fala para a escrita –, Barthes escreve que a transcrição é a única dessas práticas que perde a noção corporal da linguagem. *A nossa fala (principalmente em público) é imediatamente teatral,*

---

<sup>274</sup> *A preparação do romance vol. 1*, p. 41.

<sup>275</sup> *A preparação do romance vol. 2*, p. 87.

<sup>276</sup> *A preparação do romance vol. 2*, p. 42.

<sup>277</sup> Barthes desde seu primeiro texto acerca de Proust, em 1966, sustenta a leitura de há um delicado eixo que uniria Marcel ao narrador proustiano, fazendo com que o romance que lemos fosse o mesmo romance projetado no fim de *Em busca do tempo perdido*.

<sup>278</sup> *A preparação do romance vol. 2*, p. 328



busca os seus torneios (no sentido estilístico e lúdico do termo)<sup>279</sup>, mas quando reescrevem o que falamos, perde-se todas as marcas repetidas da fala, a entonação empregada, tudo o que haveria de corpo no registro. Entretanto, tanto a escrita, como a fala têm uma consistência própria, uma dinâmica e um papel único no discurso: muitas vezes “desfiamos” o nosso discurso a preço baixo. Esse “desfiado”, esse *flumen orationis* pelo qual Flaubert tinha repugnância, é a consistência de nossa palavra, a lei que cria para si mesma: quando falamos, quando “expomos” nosso pensamento à medida que a linguagem lhe chega, achamos bom exprimir em voz alta as inflexões de nossa busca; porque lutamos a céu aberto com a língua, asseguramo-nos de que nosso discurso “pega”, “consiste”, que cada estado desse discurso baseia a sua legitimidade no estado anterior<sup>280</sup>.

Ao gravar uma fala (para que se possa escutar num futuro), gravamos a realização de um trabalho inconsciente no uso da linguagem captando as inflexões de um sujeito num momento efêmero. Uma digital sonora, as inflexões da fala somadas ao timbre da voz, nossa fala talvez contenha algo do que temos de mais singular. Se admitirmos que a fala é um ato em que uma voz singular, num momento, num espaço específicos, faz uso da língua de um modo único, ao gravá-la, estaríamos tentando reter, eternizar o próprio processo do pensamento, isto é, uma *busca*? A fala gravada mantém em estado bruto a singularidade que a transcrição não atinge: o discurso oral é puro fluxo de descontínuos, de elipses temporais, em que um “eu” tem de se dirigir a um “tu”. Ora, não tocaríamos aqui em algum grau a generosidade que Barthes lê em *A busca do tempo perdido*? Esse tom da escrita que Proust haveria encontrado não poderia sofrer um desvio, então, para a voz?

Se Barthes relembra a *actio* da retórica antiga, a escritura em voz alta no caso de Barthes talvez não ultrapasse apenas um *insight*, um estado da utopia. Uma época consciente dos registros sonoros e de sua posterioridade me deixa tentada a dar um sentido final para a questão, ler *A preparação do romance* como o romance escrito em voz alta, a emissão radiofônica sobre Proust como uma terceira forma, mas, por mais que possamos sonhar com uma escrita em voz alta, sabemos o quanto a materialidade da escrita era importante para o pensamento de Barthes. Por mais que possamos, no limite, incluir os registros sonoros na ideia de escrita, sua fala sempre esteve baseada na leitura das fichas e notas de aula. A escrita em voz alta sempre esteve pautada, sempre teve uma partitura.

---

<sup>279</sup> “Da fala à escrita”, *O grão da voz*, p. 2.

<sup>280</sup> “Da fala à escrita”, *O grão da voz*, p. 3.

Barthes acaba o curso com uma misteriosa referência musical, abordando a questão da escuta e definindo o objeto do seu desejo como *escrever uma obra em Ut Majeur*<sup>281</sup>. O que seria, porém, escrever uma obra em Ut Majeur? Volto algumas palavras e percebo que é uma referência a Schönberg: *fundador da música contemporânea* (a dodecafonía) e *recondutor da música antiga*<sup>282</sup> (que após o retorno à tonalidade disse ainda haver belas coisas para serem escritas em Ut majeure). Pensando na leitura por ecos que operamos aqui e também no desdobramento da metáfora musical, trata-se, portanto, de um retorno à língua... materna<sup>283</sup>?

\*\*\*

*Seguro firme na barra metálica que me liga a cada uma dessas mãos que vão em direção ao centro. O metrô para bruscamente entre uma estação e outra. Meu corpo sente o solavanco. Levanto a cabeça, tiro os olhos do livro que está entreaberto entre a palma e o polegar. Uma linda melodia para violoncelo de Haendel (Semele, 3º ato) me faz chorar. Penso nas palavras de mam. (“Meu R, meu R”)<sup>284</sup>. A frase rompe toda a ligação que eu tinha com as outras frases, com as outras mãos. É como se não fosse mais possível sentir outra coisa a não ser a frase percorrer meu corpo, se depositar na minha pele. Volto algumas páginas: Volta, sempre imóvel, o ponto cadente: as palavras que ela me disse no sopro da agonia, fulcro abstrato e infernal da dor que me submerge (“Meu R, meu R” – “Estou aqui” – “Você está mal sentado”)<sup>285</sup>. É exatamente o que ela sempre me dizia quando eu balançava o corpo, inclinando a cadeira da cozinha ao fazer a lição de casa. O nó na garganta. A sensação de que um dia ela não vai estar mais aqui. A sensação de que eu mesma não vou estar mais aqui. E assim eu lia, cantava interiormente sua prosa, muito mais doce e mais lento talvez do que ela fora escrita, e a frase mais simples se dirigia a mim com uma comovida entonação<sup>286</sup>.*

\*\*\*

---

<sup>281</sup> *A preparação do romance vol. 2*, p. 361.

<sup>282</sup> *A preparação do romance vol. 2*, p. 361.

<sup>283</sup> Primeiro estatuto obrigatório da língua de escrita: ela é *nativa*; ela pertence, como um subcategoria, à língua materna do sujeito [...] Esse caráter nativo constitui, creio eu, o que chamarei de *essência patética* da língua materna (não se diz “paterna”) = aquela que foi aprendida no círculo da Mãe *A preparação do romance vol. 2*, p. 329.

<sup>284</sup> *Diário de luto*, p. 117.

<sup>285</sup> *Diário de luto*, p. 39.

<sup>286</sup> PROUST. *O caminho de Swann*, p. 98.

Encontro finalmente o que procurava para te mostrar. Talvez você apenas tenha feito um romance inteiro num simples suspiro<sup>287</sup>. Eis o literário: uma pequena frase. O seu romance – assim eu o imagino – sairia dessa frase – tal como o *Ulisses* de Joyce teve seu laboratório nas *Epifanias*<sup>288</sup>. Não naquilo que você corrigiu para a publicação, não naquilo que você disse diante do auditório do Collège de France, nem naquilo que você esboçou nas emissões radiofônicas; quando eu menos esperava, na sua experiência de dor, encontro aquela frase que ressoa e estremece o meu corpo. Procurei nas suas estruturas, nos seus fragmentos, nas suas variações, na sua sonoridade para me convencer, para materializar o que havia de literário na sua escrita, mas, para a minha surpresa, a sua intensidade estava finalmente em uma pequena frase perdida no meio do seu diário. E me perguntei: por quê, afinal, a sua frase me toca? A voz dela está ali, dita *pela* e *na* sua voz. Você conseguiu fazer com que *ela* pudesse viver uma vida em forma de frase.

E sob esse título você encerraria<sup>289</sup> a última aula do primeiro ano de *A preparação do romance*. Com as formas atuais de notação expostas, considerando o *desprezo da doxa por aqueles que escrevem “coisinhas de nada”*<sup>290</sup>, você elenca as formas breves que deveriam ser estudadas, mesclando formas literárias e musicais – máximas, epigramas, pequenos poemas, fragmentos, notas de diário, variações, *bagatelles*, *intermezzi*, *novelettes* –, e o desdobramento quase orgânico desse levantamento seria a Frase. Tanto em música, como em literatura, a frase é uma construção relativamente autônoma e coerente. A frase *se dá* sempre como um objeto separado, acabado, quase que se poderia dizer transportável, embora ela nunca alcance o modelo aforístico, pois sua unidade não se liga ao enclausuramento de seu conteúdo, mas ao projeto evidente que a fundou como um objeto<sup>291</sup>. Como presente na leitura que você faz de Flaubert, a frase é de algum modo a duplicação refletida da obra<sup>292</sup>.

Há uma grande diferença entre fazer literatura para produzir frases e fazer literatura para construir narrativas. As tarefas próprias da narração não são atrozias como a construção frasal em Flaubert, mas fastidiosas. *Existe um interstício de liberdade entre o código forte da narrativa e o código forte da língua, e esse interstício é a frase. Você escreve que a narrativa passa do “mais codificado” (nível fonemático da língua), que ela “se relaxa progressivamente*

---

<sup>287</sup> *A preparação do romance vol. 1*, p. 199.

<sup>288</sup> Joyce está ao lado de Proust como *barqueiro* que lhe auxiliaria a passar da notação ao romance. Cf. *A preparação do romance vol. 1*, p. 207-212.

<sup>289</sup> *premido pelo tempo*, Barthes escolhe cortar algumas folhas redigidas. “Isso se tornará, talvez, um assunto de curso mais tarde, portanto não tenhamos pena”, diz ele ao auditório. *A preparação do romance vol. 1*, p. 201, nota 12.

<sup>290</sup> *A preparação do romance vol. 1*, p. 200.

<sup>291</sup> “Flaubert e a Frase”, *O grau zero da escrita*, p. 170.

<sup>292</sup> “Flaubert e a Frase”, *O grau zero da escrita*, p. 169.

até a frase, ponta extrema da liberdade combinatória”, aí então a narrativa “começa a se tensionar mais uma vez partindo de pequenos grupos de frases (microsequências), ainda muito livres, até as grandes ações, que formam um código forte e restrito”<sup>293</sup>. A frase é considerada por você a articulação do código linguístico: a frase permite uma capacidade quase infinita de expansão. O trabalho catalítico é teoricamente infinito; mesmo se a estrutura da frase é de fato regulada e limitada por modelos literários (à moda do metro poético) ou por injunções físicas (os limites da memória humana, aliás relativos, pois que a literatura clássica admite o *período*, mais ou menos desconhecido da fala corrente), não é menos verdade que o escritor, confrontado com a frase, experimenta a liberdade infinita da fala, tal qual ela está inscrita na estrutura mesma da linguagem<sup>294</sup>. Mas a frase também, assim como o haicai, pode ser o seu mínimo, pode conter apenas um germe de história, um “narrema”<sup>295</sup>. É o seu o ponto de partida em *A preparação do romance*: a frase poderia ser essa terceira forma que contém a ligação fundamental entre a Anotação e o Romance, essa força, essa intensidade, a contração do romance no romanesco.

Para você o haicai tem uma pulsão anedótica e solicita uma descontração, enquanto toda a narrativa se presta a uma contração. É desse modo que você constrói, inclusive, uma sístole do começo de *Em busca do tempo perdido* em *A preparação do romance*:

*Sua mãe vem apesar de tudo*

*Dizer-lhe boa-noite*

*Felicidade*<sup>296</sup>

Tanto você, como Flaubert, foram produtores de frases, operadores de elipses. Para você também a frase é simultaneamente uma unidade de trabalho e uma unidade de vida<sup>297</sup>. Mas no que vocês têm em comum enquanto operação, não o têm enquanto conteúdo. A sua frase é extremamente diferente das frases de Flaubert. Ela não saiu dos livros lidos e copiados, do trabalho incessante e quase doentio com o estilo. Ela veio pronta da vida para a obra: você construiu o seu romanesco na contração de uma cena da sua vida com base na célula irredutível de toda frase, os termos essenciais de uma oração: o grupo sujeito-predicado:

---

<sup>293</sup> MARTY. Roland Barthes – *O ofício de escrever*, pp. 277-278.

<sup>294</sup> “Flaubert e a Frase”, *O grau zero da escrita*, p. 166.

<sup>295</sup> *A preparação do romance vol. 1*, p. 177.

<sup>296</sup> *A preparação do romance vol. 1*, p. 182.

<sup>297</sup> “Flaubert e a Frase”, *O grau zero da escrita*, p. 169.

– “Mon R. Mon R.” – “Je suis là” – “Tu es mal assis”<sup>298</sup>.

O predicado é uma informação sobre o sujeito estruturada em torno de um verbo. No caso da sua frase, trata-se do próprio verbo da essência: o verbo ser. Nele, repetido duas vezes, na sua voz e na dela, podemos ler a essência da relação que você construiu com a sua mãe. Você dizia que vocês constituíam uma *família sem familiarismo*<sup>299</sup>, que ela era o *espaço sem agressão, sem mesquinha*, que ela *nunca te fez uma observação*<sup>300</sup>. A essência que ligava vocês é o próprio Soberano Bem, a inocência que você via no ensinamento de nunca fazer sofrer a quem se ama<sup>301</sup>, nos valores partilhados do cotidiano silencioso<sup>302</sup>, o seu verdadeiro modelo do “viver junto”. Através da sua frase você inscreve a voz da sua mãe na sua língua – no francês, sua língua materna; na sua escrita – e encontra uma maneira de fazer com que *ela sobreviva em algo realizado por você*.

Como na música romântica, em literatura também as notas se sucedem para que a canção exploda em uma só frase melódica. O amante fala por pacotes de frases, mas não integra essas frases num nível superior, numa obra; é um discurso horizontal: nenhuma transcendência, nenhuma salvação, nenhum romance (mas muito romanesco)<sup>303</sup>. Escrever por fragmentos é em alguma medida tornar impossível a chegada dessa frase absoluta, o depósito da literatura<sup>304</sup>. Depois que você escreveu a frase, continuou procurando. Por isso infiro que talvez ela não seja exatamente o que você esperava ser o literário absoluto: você continuou as suas rajadas de linguagem, colocando as suas anotações em sequência; e a sequência é a própria cadeia do desejo. Se você soubesse ter encontrado a frase absoluta teria sido a morte do desejo, da sua fantasia de escrita (você teria preenchido o vazio que move o desejo). Esse desejo não parece ter morrido, assim como a tristeza que a morte dela instaurou no seu cotidiano também não parece ter sido *superada*. Essa frase, entretanto, é o que há de literário em você, simplesmente porque nela você realiza toda a ética que você esperava conter na escrita do afeto.

A literatura é isto: não posso ler sem dor, sem sufocação de verdade, tudo o que você escreve em seu diário sobre a doença, a coragem, a morte de sua mãe, seu desgosto, etc.<sup>305</sup> Em *A preparação do romance* você diz querer que a sua literatura, o seu *romance* tenha um momento de verdade, tal como você lia na literatura que te habitava nesses

---

<sup>298</sup> *Journal de deuil*, p. 50.

<sup>299</sup> *Roland Barthes por Roland Barthes*, p. 33.

<sup>300</sup> *Diário de luto*, p. 251.

<sup>301</sup> *Diário de luto*, p. 165.

<sup>302</sup> *Diário de luto*, p. 188.

<sup>303</sup> *Fragmentos de um discurso amoroso*, p. XXII.

<sup>304</sup> *A preparação do romance vol. 1*, p. 205.

<sup>305</sup> *Diário de luto*, p. 173.

últimos anos: Proust, Stendhal, Tolstói<sup>306</sup>. Para você um momento de verdade é quando a própria coisa é atingida pelo afeto, é o momento do *Intratável*: não se pode nem interpretar, nem transcender, nem regredir. Amor e Morte estão ali, é tudo o que se pode dizer<sup>307</sup>. E eu procurei e não encontrei a sua frase dita nem em *A preparação do romance*, nem na publicação de *A câmara clara*. Mas a sua frase tem seis variações presentes no seu diário: é escrita apenas uma vez completa; em seguida é apenas referida no que constitui apenas a voz dela<sup>308</sup>. Encontro a verdade enfática do gesto nas grandes circunstâncias da vida<sup>309</sup>.

Eis a frase que talvez seja a essência, a sombra daquela foto do jardim de inverno<sup>310</sup>, o mais recôndito de um livro que você fez sob encomenda<sup>311</sup>. Depois que a frase repetida no seu diário me invadiu, a vejo emudecida em todos os lugares, me sinto num delírio. Leio em *A câmara clara*: Aqui, a platitude da Foto torna-se mais dolorosa; pois ela só pode responder a meu desejo louco com algo indizível: evidente (é a lei da Fotografia) e todavia improvável (não posso prová-lo). Esse algo é o *ar*. E na página seguinte: O ar (chamo assim, por falta de melhor, à expressão de verdade) é como que o suplemento intratável da identidade, o que é dado graciosamente, despojado de qualquer “importância”: o ar exprime o sujeito, na medida em que ele não se dá importância. Nessa foto de verdade, o ser que amo, que amei, não está separado dele mesmo: enfim ele coincide. E mais adiante: Talvez o ar seja, em definitivo, algo de moral, trazendo misteriosamente para o rosto o reflexo de um valor de vida? [...] O ar é, assim, a sombra luminosa que acompanha o corpo; e se a foto não chega a mostrar esse ar, então o corpo vai sem sombra<sup>312</sup>.

Antes, lendo *A câmara clara*, sempre achei estranha essa passagem, o uso desse “ar”. Me conformei a encontrar a explicação para esse “ar” como um sinônimo de “aura”, tal como na obra de Walter Benjamin<sup>313</sup>. Mas depois da invasão dessa frase em mim, escutei o sussurro: “Air” e “R” são homófonos em francês. Percebi as nuances dessa passagem: chamo assim, por falta de melhor, à expressão de verdade; se a foto não chega a mostrar esse ar, então o corpo vai sem sombra. Essa análise pode parecer um delírio, a febre que sucede a picada do escorpião-frase, mas não podemos nos esquecer como os anagramas fascinavam

---

<sup>306</sup> Cláudia Amigo Pino desenvolve uma bela análise de como Barthes teria desdobrado sua leitura de Tolstói e Stendhal em *Vita Nova*. Cf. PINO. “Roland Barthes e o combate do Bem e do Mal”.

<sup>307</sup> *A preparação do romance vol. 1*, p. 221.

<sup>308</sup> *Diário de luto*, p. 39, p. 64, p. 117, p. 162, p. 212, p. 236.

<sup>309</sup> *A preparação do romance vol. 1*, p. 196.

<sup>310</sup> A frase é escrita no diário muito antes do que parece ter sido o encontro com a fotografia do jardim de inverno. Segundo o que o Diário de luto deixa entrever teria sido encontrada em 24 de julho de 1978. Cf. *Diário de luto*, p.

<sup>311</sup> *A câmara clara* foi um livro encomendado pelo editor da *Cahiers do cinéma*.

<sup>312</sup> *A câmara clara*, pp. 160-161.

<sup>313</sup> Nesse sentido Rodrigo Fontanari em *Roland Barthes e a revelação profana da fotografia* tece uma leitura original acerca do assunto no capítulo “A aura e o punctum, suas simetrias e dissimetrias”. Cf. FONTANARI. *Roland Barthes e a revelação profana da fotografia* [no prelo].

Barthes. Estamos falando de alguém que construiu praticamente um livro inteiro sob a oposição de dois fonemas, S/Z<sup>314</sup>, e que bem poderia inscrever um enigma não formulado para dizer aquela frase impossível de ser enunciada. Encontro ainda em seu diário, escrito em 24 de julho de 1978: E no entanto – ou mais do que nunca, num ar *puro*, ponho-me a chorar pensando nas palavras de mam,. que continuam me queimando e me devastando: mon R.! mon R.! (Não pude dizê-lo a ninguém)<sup>315</sup>.

Uma nota do seu grande fichário recentemente publicada em fac-símile parece ainda nos dizer que encontramos a sua via, a sua voz<sup>316</sup>:

Dor 29 de junho de 78  
Φ (depois → Mam  
ou: ou: luto) [a lápis]  
Segue o luto profundo, imóvel,  
inverbalizável, ancorado, para sempre,  
no “para quê” das Frases.  
A excitação da Frase (excitação  
dolorosa mas *in extremis*  
salvadora) deu lugar a uma  
opacidade de chumbo: fora das frases,  
fora das lágrimas, que somente podem  
despertar: as Fotos.

A escrita é o próprio fim da obra, não a sua publicação<sup>317</sup>. Você muda o valor do que acreditei ser o literário. Não o artesanato do estilo, mas a vida. Para mim, você encontrou como escrever o luto sem que a sua escrita seja egótica, porque você inscreve ali o seu ritmo e também o dela: um dueto numa bela melodia, como talvez naquelas tardes da infância em que vocês podiam ter tocado Schumann no piano a quatro mãos. E assim quero imaginar que você fez um romance inteiro num simples suspiro<sup>318</sup>, um pequeno haicai. Eis o que eu leio na sua frase:

- “Mon R. Mon R.”
- “Je suis là”
- “Tu es mal assis”.

---

<sup>314</sup> Cf. S/Z, p. 133.

<sup>315</sup> *Diário de luto*, p. 162.

<sup>316</sup> PINO. “A escrita de chumbo de Roland Barthes”, p. 9.

<sup>317</sup> “Flaubert e a Frase”, *O grau zero da escrita*, p. 163.

<sup>318</sup> *A preparação do romance vol. 1*, p. 199.

## Roland Barthes

*Œuvres Complètes*. Tomos 1 a 5. Paris: Éditions du Seuil, 2002.

*Comment vivre ensemble. Simulations romanesques de quelques espaces quotidiens. Cours et séminaire au Collège de France (1976-1977)*. Paris: Seuil/IMEC, 2002.

*Le Neutre. Notes de cours au Collège de France (1977-1978)*. Paris: Seuil/IMEC, 2002.

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

*Le discours amoureux. Séminaire à L'École pratique des hautes études (1974-1976), suivi Fragments d'un discours amoureux: inédits*. Paris: Seuil, 2007.

*Le Lexique d'auteur. Séminaire à L'École pratique des hautes études (1973-1974), suivi de fragments inédites de Roland Barthes par Roland Barthes*. Paris: Seuil, 2010.

*Journal de deuil*. Paris: Seuil, "Points", 2009.

"Comment ma parole pourrait-elle aller au delà de mon écriture?". Le Magazine Littéraire "Nouveaux Regards" Roland Barthes. Abril 2013, pp. 139-147.

*Crítica e Verdade*. Tradução: Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 1970.

*Roland Barthes por Roland Barthes*. Tradução: Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 1977.

*A Câmara Clara*. Tradução: Julio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

*O óbvio e o obtuso*. Tradução: Isabel de Pascoal. Lisboa: Edições 70, 1984.

*Fragmentos de um discurso amoroso*. Tradução: Isabel de Pascoal. Lisboa: Edições 70, 1987.

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

*S/Z*. Tradução: Léa Novaes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1992.

*O grau zero da escrita*. Tradução: Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

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

*Fragmentos de um discurso amoroso*. Tradução: Márcia Valéria Martinez de Aguiar. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

*O neutro*. Tradução: Ivone C. Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

*O Rumor da língua*. Tradução: Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

*O grão da voz*. Tradução: Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

*Inéditos vol.2 – Crítica*. Tradução: Ivone C. Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

*Inéditos vol.3 – Imagem e moda*. Tradução: Ivone C. Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

*Inéditos vol.4 – Política*. Tradução: Ivone C. Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

*Sade, Fourier, Loyola*. Tradução: Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

*A preparação do romance vol. 1*. Tradução: Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

*A preparação do romance vol. 2*. Tradução: Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

*Aula*. Tradução: Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 13ª ed., 2007.



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

*Escritos sobre o teatro*. Tradução: Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

*Sobre Racine*. Tradução: Ivone C. Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

*Mitologias*. Tradução: Rita Buongiorno, Pedro de Souza e Rejane Janowitz. Rio de Janeiro: DIFEL, 4ª ed., 2009.

*O diário de luto*. Tradução: Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

*O prazer do texto*. Tradução: Jacó Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, "Elos", 6ª ed., 2013.

#### **Outras vozes :**

AGAMBEN, Giorgio. *A comunidade que vem*. Tradução: Cláudio Oliveira. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.

———. *El tiempo que resta. Comentario a la carta a los Romanos*. Tradução: Antonio Piñero. Madrid: Trotto Editorial, 2006.

BARBOSA, João Alexandre. *A leitura do intervalo. Ensaio de Crítica*. São Paulo: Illuminuras, 1990.

BARRENTO, João. *O género intranquilo. Anatomia do ensaio e do fragmento*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2010.

BENVENISTE, Emile. *Problèmes de linguistique générale 1*. Paris: Gallimard, "Tel", 2002 [1966].

———. *Problemas de linguística geral*. Tradução: Maria da Glória Novak e Luiza Neri. São Paulo: Editora Nacional / Editora da Universidade de São Paulo, 1976.

BERTA, Sandra Letícia. "Questões sobre o final de análise". EPFCL – Brasil, Julho de 2008. Disponível em [http://www.campolacanianosp.com.br/textos/questoes\\_sobreofinal\\_de\\_analise.pdf](http://www.campolacanianosp.com.br/textos/questoes_sobreofinal_de_analise.pdf). Consultado em 09/11/2014.

BLANCHOT, Maurice. *A comunidade inconfessável*. Tradução: Brasília: UNB, 2013.

BRANDINI, Laura Taddei. *Imagens de Roland Barthes no Brasil*. 2013. Tese (Doutorado). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013.

BRECHT, Bertold. *O círculo de giz calcasiano*. Tradução: Manuel Bandeira. São Paulo: Cosac Naify, 2002.

COMPAGNON, Antoine. *O trabalho da citação*. Tradução : Cleonice P. B. Mourão. Belo Horizonte: UFMG, 1996.

———. (org.) *Prétexte: Roland Barthes*. Paris: Christian Bourgois, 2003.

COSTE, Claude. *Bêtise de Barthes*. Paris: Klincksieck, 2011.

———. "Roland Barthes par Roland Barthes ou Le démon de la totalité". *Recherches & Travaux* nº 75, 2009, pp. 35-54.

———. "Le Proust radiophonique de Roland Barthes". *Revue des Sciences Humaines* nº 268, Outubro/Dezembro, 2002, pp. 54-72.

- \_\_\_\_\_. “Comment vivre ensemble de Roland Barthes”, *Recherches & Travaux* nº 72, 2008, pp. 201-215.
- DELEUZE, Gilles. *Nietzsche et la philosophie*. Paris : PUF, 1962.
- \_\_\_\_\_. *A imagem-movimento*. Tradução : Stella Senra. São Paulo : Brasiliense, 1985.
- \_\_\_\_\_. *Nietzsche par Gilles Deleuze*. Paris : PUF, 14ª edição, 2ª reimpressão, 2011 [1965].
- DELEUZE, Gilles ; GUATTARI, Félix. *Mil Platôs – Capitalismo e Esquizofrenia vol. 1*. Tradução: Aurélio Guerra Neto e Celia Pinto Costa. São Paulo: Ed. 34, 2ª reimpressão, 2000 [1980].
- DERRIDA, Jacques. “Circonfissão”, in : BENNINGTON, Geoffrey. *Jacques Derrida*. Tradução: Anamaria Skinner. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1996 [1993].
- \_\_\_\_\_. *Gramatologia*. Tradução: Miriam Chnaiderman e Renato Janine Ribeiro. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- \_\_\_\_\_. “Les Morts de Roland Barthes”, *Poétique. Revue de Théorie et d'Analyse Littéraires*, nº47, Paris, 1981.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Devant le temps. Histoire de l'art et anachronisme des images*. Paris: Éditions de Minuit, 2000.
- DORT, Bernard. “Barthes, un défi au théâtre”, *Magazine Littéraire*, nº 97, fev. 1975.
- DOSSE, François. *A história do estruturalismo, vol 1 e 2*. Tradução: Alvaro Cabral. Bauru/SP: Edusc, 2007.
- FREUD, Sigmund. *Obras Completas vol. 12*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- FONTANARI, Rodrigo. *Roland Barthes e a revelação profana da fotografia*. São Paulo: EDUC/FAPESP [no prelo].
- FOUCAULT, Michel. “O que é um autor?” *Ditos e escritos vol. 3*. Tradução: Inês Autran Dourado Barbosa. 2ª ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009, pp. 265-298.
- \_\_\_\_\_. *Les Mots et les choses*. Paris: Gallimard, 1966.
- GALINDEZ-JORGE, Verónica. “Machado de Assis e Gustave Flaubert: do comparatismo possível a um comparatismo desejado”, *Ponto-e-Vírgula – PUC-SP*, v. 1, 2013, pp. 78-90.
- GENETTE, Gérard. “Fiction ou diction”, *Poétique*, 2003/2, nº 134, pp. 131-139.
- GOLDMANN, L. *Le Dieu caché – Étude sur la vision tragique dans les Pensées de Pascal et dans le théâtre de Racine*. Paris: Gallimard, 1959.
- JOYCE, James. *Epifanias*. Tradução: Piero Eyben. São Paulo: Iluminuras, 2012.
- KLINGER, Diana. *Literatura e ética. Da forma para a força*. Rio de Janeiro: Rocco, 2014.
- KUNDERA, Milan. *A insustentável leveza do ser*. Tradução: Tereza B. Carvalho da Fonseca. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.
- LIMA, Luiz Costa. “Retrospecto de uma fresta. O que devo ao estruturalismo”, *Revista USP*, São Paulo, n.81, pp. 130-140, março/maio 2009.
- NANCY, Jean-Luc; LACOUÉ-LABARTHE, Philippe. *L'absolu littéraire. Théorie de la littérature du romantisme allemand*. Paris: Seuil, 1978.

- NANCY, Jean-Luc. *La communauté désœuvrée*. Paris: Christian Bourgois, 3ª ed., 1999 [1989].
- MACÉ, Marielle. "Barthes romanesque". *Barthes, au lieu du roman*. Paris: Desjonquères, 2002.
- MARTY, Éric. *Roland Barthes - O ofício de escrever*. Tradução: Daniela Cerdeira. Rio de Janeiro: Difel, 2009 [2006].
- MESCHONNIC, Henri. *Politique du rythme*. Paris: Verdier, 1995.
- \_\_\_\_\_. *Linguagem ritmo e vida*. Tradução: Cristiano Florentino. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2006.
- MESSAGER, Mathieu. "Roland Barthes ou l'usage du concept à des «fins romanesques»". *Klesis – Revue philosophique*, nº 23, Concept(s) et fiction(s), pp. 19-36.
- MOTTA, Leda Tenório da. *Roland Barthes, uma bibliografia intelectual*. São Paulo: Illuminuras, 2011.
- NATALI, Marcos Piason. *A Política da Nostalgia. Um estudo das formas do passado*. São Paulo: Nankin, 2006.
- NIETZSCHE, Friedrich. *O Caso Wagner*. Tradução: Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- NOVA, Vera Casa ; GLENADEL, Paula (org.). *Viver com Barthes*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2005.
- PICARD, Raymond. *Nouvelle critique ou nouvelle imposture ?* Paris: Jean-Jacques Pauvert, 1965.
- PINO, Cláudia Amigo. "Roland Barthes e o combate do Bem e do Mal", *ALEA*, Rio de Janeiro, vol. 14/2, jul-dez 2012, pp. 231-244.
- \_\_\_\_\_. "A escrita de chumbo de Roland Barthes". *Manuscrita – Revista de Crítica Genética*, nº26, 2014, pp. 8-9.
- PESSOA, Fernando. *Poesias. 1931-1935*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- PROUST, Marcel. *No caminho de Swann*. Tradução: Mario Quintana. São Paulo: Globo, 23ª ed., 2004.
- \_\_\_\_\_. *O caminho de Guermantes*. Tradução: Mario Quintana. São Paulo: Globo, 13ª ed., 2003.
- \_\_\_\_\_. *O tempo redescoberto*. Tradução : Lúcia Miguel Pereira. São Paulo: Globo, 14ª ed., 2001.
- QUIGNARD, Pascal. *Vie Secrète*. Paris: Gallimard, "Folio", 1998.
- \_\_\_\_\_. *Une gêne technique à l'égard des fragments – Essai sur Jean de La Bruyère*. Paris: Galilée, 2005.
- \_\_\_\_\_. *Butes*. Tradução: Verónica Galíndez-Jorge. São Paulo: Dobra Editorial, 2013.
- RANCIÈRE, Jacques. *Politique de la littérature*. Paris: Galilée, 2007.
- \_\_\_\_\_. *O inconsciente estético*. São Paulo: Ed. 34, 2009.
- ROGER, Philippe. *Roland Barthes, roman*. Paris: Grasset, 1986.
- \_\_\_\_\_. "Barthes dans les années Marx", *Communications* nº 63. Número especial «Parcours de Barthes», setembro 1996.

SANTOS, Felipe Thiago dos. "Nietzsche contra os elementos dramático-musicais dos dramas de Richard Wagner", *Paralaxe – Revista de estética e filosofia da arte*. Programa de estudos Pós-Graduandos em Filosofia – PUC/SP, Ano 2, nº 2, 2014, pp. 53-69.

SARTRE, Jean-Paul. *Situations I*. Paris : Gallimard, 1947.

SCHLEGEL, Friedrich. *O dialeto dos fragmentos*. Tradução : Mearcio Suzuki. São Paulo : Iluminuras, 1997.

SONTAG, Susan. "Relembrando Barthes". *Sob o Signo de Saturno*. Tradução: Anna Maria Capovilla. Porto Alegre: LP&M, 1986, pp. 127-133.

\_\_\_\_\_. "A escrita em si mesma: Sobre Roland Barthes". *Questão de ênfase*. Tradução : Rubens Figueiredo. São Paulo : Companhia das Letras, 2005, pp. 88-120.

\_\_\_\_\_. *Diários (1947-1963)*. Tradução : Rubens Figueiredo. São Paulo : Companhia das Letras, 2009.

\_\_\_\_\_. *Journal - Volume II. 1964-1980. La conscience attelée à la chair*. Tradução: Anne Rabinovitch. Paris: Christian Bourgois, 2013.

TAVARES, Gonçalo M. *A Perna esquerda de Paris seguido de Roland Barthes e Robert Musil*. Lisboa: Relógio d'água, 2004.

VILA-MATAS, Enrique. *Bartleby e companhia*. Tradução: Maria Carolina de Araújo e Josely Vianna Baptista. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

\_\_\_\_\_. "Barthes contra Nabokov". *El País*. 1 de novembro de 2011. Disponível em: [http://elpais.com/diario/2011/11/01/cultura/1320102003\\_850215.html](http://elpais.com/diario/2011/11/01/cultura/1320102003_850215.html). Consultado em 14/08/2014.

escrever com (12)  
mitomania (22)  
política (23)  
idiorritmia (33)  
autor (42)  
acídia (49)  
*hōs me* (49)  
gesto (56)  
grão (76)  
encontro (82)  
uma vida em forma de frase (82)  
bibliografia (88)